Kursbuch

Kursbuch/Rotbuch Verlag · März 1990 · Heft 99 · DM 13 · A20281F

Kunst – Betrieb

Hortense v. Heppe, Kein Künstler sein!
Annette Meyhöfer, Besuch einer Akademie
Evelyn Roll, Der Weg nach oben
Reinhard Stangl, Der Apfel als Weltbild
Eckart Britsch, Snap, Crackle, Pop
Daghild Bartels, Die Kunst im Griff
Marina Dinkler, Schluß-Strich
Max A. Höfer, Tanz ums Goldene Kalb
Walter Grasskamp, Der unsichtbare Markt
Frey/Serna, Der Preis der Kunst
Jan Tabor, Klagen eines Kunstkritikers
Karl Markus Michel, Heiliger Lukas!
Gottfried Knapp, Kunst am Bau
Rudolf v. Woldeck, Bit-Art
Exkurse: Revolution aus dem Kanal/Das Sein verstimmt das Bewußtsein/Museumsreif/Vom Sozialismus zum Laborismus

Kursbuch
Herausgegeben von Karl Markus Michel und Tilman Spengler
Unter Mitarbeit von Hans Magnus Enzensberger
Redaktion: Ingrid Karsunke

Goethe-Institut e.V.
Bibliothek
ausgeschieden

99 Kunst — Betrieb März 1990

Einführung in ein Ärgernis 1
Hortense von Heppe, Über die Kunst, kein Künstler zu sein 6
Annette Meyhöfer, Künstler werden gar nicht schwer. Besuch einer Akademie 17
Evelyn Roll, Der Weg nach oben. Frankfurter Künstlerkarrieren 23
Reinhard Stangl, Der Apfel als Weltbild. Kleine Kunstgeschichte der DDR 31
Eckart Britsch, Snap, Crackle, Pop. Die Kunststadt New York 47
Daghild Bartels, Die Kunst im Griff. Galerien, Sammler, Aussteller 59
Marina Dinkler, Schluß-Strich 81
Max A. Höfer, Der Tanz ums Goldene Kalb 85
Walter Grasskamp, Der unsichtbare Markt. Eine Séance 97
Bruno S. Frey / Angel Serna, Der Preis der Kunst. Rentabilitätsberechnungen 105
Jan Tabor, Ein Kulturfossil aus dem 19. Jahrhundert. Klagelied eines Kunstkritikers 115
Karl Markus Michel, Heiliger Lukas! Kritik der Kunstkritik 129
Gottfried Knapp, Der Geschmack der Gremien 157
Rudolf von Woldeck, Bit-Art 165
Exkurse: Die Revolution aus dem Kanal 175 / Das Sein verstimmt das Bewußtsein 178 / Museumsreif 182 / Vom Sozialismus zum Laborismus 185

Das Kursbuch erscheint einmal im Vierteljahr. Jedes Heft kostet im Jahresabonnement DM 10, im Einzelverkauf DM 13. Verlag: Kursbuch Verlag GmbH/Rotbuch Verlag GmbH, Potsdamer Straße 98, 1000 Berlin 30; Telefon 261 1196. Anschrift der Redaktion: Kursbuch Verlag, Niebuhrstraße 77, 1000 Berlin 12, Telefon 881 5059. Die Redaktion lädt zur Einsendung von Manuskripten ein, bittet jedoch darum, Rückporto beizufügen; sie erklärt, daß sie solche Sendungen in der Regel nicht kommentieren und keine Haftung für sie übernehmen kann. Verantwortlich für den Inhalt: Karl Markus Michel und Tilman Spengler. Anzeigenverwaltung: Runze & Casper Verlagsservice OHG, Schöneberger Ufer 65, 1000 Berlin 30, Telefon 030/261 1865, Fax: 030/261 1869.
© 1990 Kursbuch Verlag, Berlin. Alle Rechte, auch die der Übersetzung, für sämtliche Beiträge vorbehalten.
Druck und Bindung: Druckerei Wagner GmbH, Nördlingen.
Beilagen: »Kirschkern« Buchversand (Teilbeilage), Kunst-Intern Verlag, Weltkunst Verlag (Teilbeilage), Rotbuch Verlag

Einführung in ein Ärgernis

1.

»Es ist merkwürdig, daß, während der Preis für Kunstwerke so enorm gestiegen ist, die Kunst selbst ihren Anspruch auf unsere Achtung verloren haben sollte. Und doch ist es so. Das Ziel der Künstler wie das von jedermann in diesen Zeiten ist das Geldverdienen, nicht etwa das Streben nach Ruhm wie in früheren Zeiten, als die Edelsten des Volkes Kunst als einen der Wege zum Ruhm betrachteten ...«

Wie wahr! Endlich spricht einer aus, was uns schon lange drückt. Wer ist's? Ein alter Römer, der zur Zeit von Kaiser Nero schrieb, Plinius der Ältere (*Historia naturalis* XXXIV). Dann war dem schon immer so? Nun ja, immer mal wieder, und die erhoffte Wende kam in der Regel von außen, als ein großer Ruin, der nicht nur die Preise verdarb. Aber mit dem Verlangen nach Kunst wachsen stets auch die Klagen über den Markt: Kunst wird zu teuer, das muß böse enden.

Es ist wieder so weit. Schon vor gut fünf Jahren hatte der Kunstkritiker Robert Hughes den unmittelbar bevorstehenden Kollaps des Marktes angesagt. Und siehe da, es kam das japanische Kapital und heizte das Geschäft erst richtig an. Aber im vergangenen Jahr erschienen auf den elektronischen Tafeln der großen Auktionshäuser bedenkliche Menetekel, und die *Schwertlilien* van Goghs begannen zu welken. Seitdem kann man sogar auf den Kunstmarkt-Seiten der *Frankfurter Allgemeinen*, wo bisher jeder neue Preisrekord bejubelt wurde, die Unken rufen hören.

Nicht nur die Unken. Auch die Spekulierer predigen jetzt gegen die Spekulanten und preisen ihre Rezepte an. Das kühnste kommt aus der Teufel-mit-Beelzebub-Küche. Michael Kinsley, Chefredakteur der konservativen Zeitschrift *New Republic*, rät den Museumsdirektoren, die schon lange nur das traurige Nachsehen haben, wenn wieder einmal ein sogenanntes Spitzenwerk in einem privaten Safe verschwindet, sich munter an der Spekulation zu beteiligen, nämlich ihre verborgenen Schätze aus den Depots zu holen und auf den Markt zu werfen; dann würden die Preise schnell stürzen, und in der entstehenden Panik könnten die Museen, was sie soeben teuer abgestoßen, spottbillig zurückkaufen, und ein paar Spitzen dazu. Doch dieser

schöne Coup – Kunsthändler Schalck-Golodkowski könnte ihn ersonnen haben – würde vermutlich daran scheitern, daß die Museen selbst miteinander konkurrieren: Gewinner wären am Ende die Sotheby's und Christie's.
Ein Mitarbeiter des letzteren Hauses, Robert Cumming, der zur Zeit die Bundesrepublik missioniert, schlägt uns etwas anderes vor: Wir sollten, anstatt unsere Millionen für hochgelobte Modekunst hinzublättern, lieber Ausschau halten nach dem neuen van Gogh, also dem unerkannten Genie, das sicher schon unter uns lebe und schaffe. Aber ist es nicht gerade dieser Vincent-Mythos, der, unter dem Auktionshammer gehärtet, die Spekulation antreibt?
Ein dritter Vorschlag rechnet nicht mit dem verkannten Genie, sondern mit der bekannten Kugelform der Erde – und mit der Westdrift der Kunst: Professor William Grampp von der Universität Illinois (*Pricing the Priceless*, 1989) macht uns Hoffnung, daß Europas Kunst, die zuerst an die amerikanische Ostküste gewandert und dann weitergezogen sei zur Westküste, von wo sie derzeit nach Japan drifte, eines schönen Tages zurückkehren werde in ihre Heimat, nach Europa. Aber zu wem dort? Und wann? Gemach, gemach: ein Schiff wird kommen ...

2.

»Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion; / Wer jene beiden nicht besitzt, / Der habe Religion.« Sagte Goethe. Und wir? Brauchen wir Kunst? So fragt man nicht. Denn wir haben sie ja. Wir haben zu wenig davon, sagen die einen und verweisen auf die in jüngster Zeit gestiegene Nachfrage, die sich kaum noch befriedigen läßt; aber diese Versorgungslücke wird sich schließen, wenn die Produktivität so wächst wie in den achtziger Jahren. Wir haben zuviel davon, sagen die anderen und denken an die vielen brotlosen Künstler, die zur Staatskrippe drängen; doch auch dieses Problem wird sich lösen, wenn die Marktgesetze greifen, oder spätestens mit der Unsterblichkeit. Auf jeden Fall bezweifeln weder die einen noch die anderen, daß das, wovon sie reden, Kunst sei. Und Kunst ist einer unserer höchsten Werte. Sie hat im letzten Jahrzehnt einen anderen höchsten Wert, die Wissenschaft, in der öffentlichen Wertschätzung überholt und auf den Campus abgedrängt, so wie die Wissenschaft ihrerseits in den sechziger Jahren die Nachkriegsreligiosität in die kirchlichen Schranken verwies. Genauer genommen: zwischen Wissenschaftsgläubigkeit und Kunstgläubigkeit gab es, von der Endzeitstimmung geschürt, eine schweifende Glaubensbrunst, die sich jetzt an der schönen Kunst befriedigt, ganz ungeschützt.

Etwas ist merkwürdig an dem neuen Glauben: Er hat keinen faßbaren Inhalt. Man glaubt heute an *die* Kunst. Und *die* Kunst wird nicht mehr, wie in der klassischen und nachklassischen Moderne, also bis in die sechziger Jahre, als ein Anderes bestimmt – als Widerspruch zum Bestehenden, zur Gesellschaft, zum Leben. Nein, sie versöhnt sich mit dem Leben, schmückt die Gesellschaft, schenkt dem Bestehenden Transzendenz. Darüber ist viel die Rede in unserer Kunsterbauungsliteratur, und manches davon, in schlichtes Deutsch übersetzt (sofern das noch möglich ist), klingt sehr nach einer alten Weise: *O holde Kunst!* Einstmals jedoch war diese Holde ein Begriff, der sich auf einen Kanon bezog: auf anerkannte »große Werke«, die, gleich hehren Ahnen, ihre Abkömmlinge – bis zum Elfenreigen überm Ehebett, zum Alpenglühen überm Vertiko – zu segnen schienen. Nichts dergleichen heute. Der Kunstbegriff wird »erweitert«, bis er sich selbst verliert. Es gibt keinen Kanon mehr. Es gibt nur, der Stiftung einer Religion gemäß, ein paar Gesten, die rituell wiederholt werden, zum Beispiel van Goghs Griff nach dem eigenen Ohr, Duchamps Griff nach den Haushaltswaren, Beuys' Griff nach dem Ekelmaterial: *ecce ars!*

Diese Ritual-Gesten dienen weniger der Schaffung von Werken als der Minimalisierung des künstlerischen Aktes, bis zur Nichtigkeit. Die Kunst wird gereinigt, so sagt man. Gereinigt von Werken, die Maßstäbe setzen könnten, und seien es negative. Gereinigt von spezifisch ästhetischen Qualitäten: Kunst verschwindet bald in der Natur, bald in der Warenwelt. Doch ihrem Begriff schadet das nicht, es schenkt ihm vielmehr die Absolutheit, die ihm die nachhegelsche Kunstphilosophie nicht geben konnte, weil sie immer noch auf Werke fixiert war. Die Ontologisierung gelang erst in dem durch Heidegger erzeugten, von Derrida und Lyotard verdichteten Kunst-Dunst, der inzwischen überall wabert, ein trüber Abhub jenes ontologischen Gottesbeweises, den Anselm von Canterbury vor 900 Jahren erfand: »Gott [Kunst] ist das, über das hinaus nichts Größeres gedacht werden kann« – woraus die *reale Existenz* Gottes oder der Kunst notwendig folgt, weil das Größte ja *sein* muß: Gedanke und Sein dieses Höchsten sind *eins*. So wird es den Kunsttheologen möglich, noch im letzten Ein- oder Abfall, ja selbst im Nichts eine Chiffre des Höchsten zu sehen. Und je weniger eigenständige Form eine solche Chiffre besitzt, desto leichter ist sie als Kunst zu deuten. Hanne Darbovens 697 Kalenderblätter, Christian Boltanskis Altkleidersammlung, Wolfgang Laibs aufgehäufte Blütenpollen, Walter de Marias Erdbohrungen, sie stehen dem Höchsten näher als ein »Werk« im herkömmlichen Sinn; das muß schon, um kunstwürdig zu sein, einen Knick ins Jenseits haben, etwa Baselitz' »berühmt gewordenen Entschluß, seine Bildmotive auf dem Kopf zu malen« (Klaus Honnef) oder Cy

Twomblys noch berühmtere Passion für schüttere Striche, in denen Roland Barthes die »Ablösung von jeglicher Ideologie« erkannte. Denn Kunst soll nicht sinnliche Anschauung, sie soll höhere Erkenntnis liefern, und möglichst in der modischen Form der schnellen Erleuchtung.
Was ihr im Einzelfall an Erleuchtung abgepreßt wird, steht allerdings von vornherein fest. Es variiert nicht von Objekt zu Objekt, vom Strich zum Bohrloch, von den Lumpen zu den Pollen, sondern nur von Deuter zu Deuter; oder nicht einmal das. Denn es steht ja schon alles geschrieben. Auf die Gesten, die Materialien, die Objekte kommt es nicht mehr an. Aber wir sind noch nicht so weit, ganz auf sie verzichten zu können. Woher kommen sie?

3.
Die Kunsttheorie hat den Kunstbegriff so hoch gehängt, daß sie sich aller Maßstäbe und Kriterien begab. Was ein Kunstwerk sei, läßt sich nicht mehr bestimmen. Alles kann Kunst sein, lehrten uns Warhol und Beuys. Trotzdem muß es als Kunst adoptiert werden. Das besorgt der Kunstbetrieb, der von der Kritik zwar oft gescholten wird, aber auch beliefert mit einem Dunst, in dem er gut gedeiht. Gedeihen kann er freilich nur, wenn er beweist, daß eben doch nicht alles Kunst ist. Das heißt, er wählt aus, nach unerforschlichem Ratschluß, über den er keinem Rechenschaft schuldet, weil ja alles Kunst sein könnte.
Die geringste Mühe bei dieser Auswahl machen sich die Kunsthochschulen: »Kunst ist nicht lehrbar« – sie lehren nur die Kunsttheologie, an der die »Selbstverwirklichung« der Studenten sich orientiert. Das Schlüsselwort ist »Kreativität«, die aber in anderen Bereichen, zum Beispiel in der Werbebranche, nicht weniger gilt und sich schneller auszahlt, weshalb die begabteren oder gewiefteren Studenten lieber gleich von der freien zur angewandten Kunst abwandern. Die Zurückbleibenden richten sich auf an der Idee der Autonomie, die sie ohne Umstände vom fertigen Werk auf die unfertige Person übertragen. So treten sie dann – autonom kreativ – hinaus auf den Markt.
Der heutige Kunstmarkt unterscheidet sich von dem herkömmlichen vor allem darin, daß er wirklich »creative« ist, und nicht nur im »pricing«. Man könnte auch von willkürlicher Auswahl sprechen, aber das wäre töricht angesichts der Kriteriennot der Kunstkritik und der Glaubensnot des Kunstpublikums. Ob Privatmann oder Museumsmann: man sieht, man kauft ja in erster Linie den Kommentar, und der unterscheidet sich kaum bei Namhaften und Namenlosen. Der Kommentar kann sogar negativ sein, wie bei Julian Schnabel oder Jeff Koons; dann steht das Objekt im Ruf der

Blasphemie, der den Kunstfreund mitunter mehr anmacht als die Aura der Rechtgläubigkeit.

Das bedeutet, daß die Kunstkritik, die fast alles feiert, für den Erfolg eines Künstlers keine Rolle mehr spielt. Weit wichtiger ist seine *Karriere*, die von Galeristen und Ausstellungsmachern, von Art-consultants und Museumskuratoren gestaltet wird. Allein diese Karriere entscheidet über den »Wert« eines Künstlers, will heißen: seine Signatur – während der altmodische Literaturbetrieb noch immer das einzelne Werk einschätzt. Sobald sich jener Wert in entsprechend hohen Mark- oder Dollarbeträgen ausdrücken läßt, ist auch die Kunstkritik bereit, in der Karriere die Begnadung zu erkennen, und schreitet zur Heiligsprechung. Sie gilt wiederum dem *ganzen* Künstler, was immer er macht und darüber sagt. Gerade was er sagt, wird dann eingereiht in den einzigen Kanon, über den die Kunsttheologie verfügt, den ihrer Glaubenssätze. So wurden schon Kandinsky, Duchamp, Yves Klein, Mark Rothko und manche andere kanonisiert. Aber das war fast nichts, gemessen an den Weihen, die unlängst Joseph Beuys zuteil geworden sind, seinem heiligen Leben und Labern. Das verblaßt jetzt langsam. Dafür können wir heute miterleben, wie die Kunstkleriker, fasziniert vom himmlischen Dollarregen, einen armen Maler, in dem sie jahrzehntelang nur einen Dekorateur von Mädchenträumen sahen, zum wahren Kunst-Christus erhöhen, mit bösem Blick, versteht sich, auf den Markt, der an seiner Leidensgeschichte die Schuld tragen soll, indes doch gerade dem Markt die endliche Verklärung van Goghs zu danken ist. (Der die Hauptlast dieser Verklärung trug, der australische Geschäftsmann Alan Bond, zerbrach daran. Er kann die 53,9 Millionen Dollar, die ihm die *Schwertlilien* wert zu sein schienen, nicht zahlen. Drum merke: »Kunst ist ein Kräutlein / Nicht für alle Leutlein.« Alter Spruch.)

Karl Markus Michel

Hortense von Heppe
Über die Kunst, kein Künstler zu sein

Vor der Staffelei

Wenn ein Maler oder eine Malerin über die gegenwärtige KUNST spricht, so liegt der Verdacht nahe, daß sie das Wasser ihrer Argumente und Behauptungen auf die eigenen Mühlen lenken wollen. Nichts liegt mir ferner als das. Nichts qualifiziert mich, als KUNSTrichterin über Kollegen aufzutreten; weder bin ich Kunsthistorikerin noch Kunstsoziologin oder gar Kunstphilosophin. Außerdem ist nicht einzusehen, warum ich mich selbst aus der Misere eines ganzen Berufsstandes ausnehmen sollte. Ich will aber auch nicht verheimlichen, daß mir der allergrößte Teil der heute produzierten KUNST langweilig und überflüssig erscheint; vieles widert mich sogar an. Dabei habe ich vor großen Leistungen einen geradezu kindlichen Respekt. Gemeinhin taugt der Mensch nicht viel: desto größer ist meine Bewunderung, wenn sich doch einmal das eine oder andere Exemplar findet, das die Welt mit einem Kunstwerk beschenkt oder verschönt. Zu meinem Bedauern geschieht dies viel zu selten.

Wer sich vor der Kunst eine gewisse Hochachtung bewahrt hat, gerät zwangsläufig in Schwierigkeiten beim Schreiben über KUNST. Die KUNST ist das Gegenstück aller wirklichen Kunst. Sie hat sich aber so siegreich über alle Welt ausgebreitet, daß die Menschen die Kunst schon fast vergessen haben und zwischen KUNST und Kunst keinen Unterschied mehr entdecken können. KUNST gilt als die Kunst schlechthin – vielleicht deshalb aber macht sich ein latentes Unbehagen bemerkbar; inmitten des Überflusses von KUNST keimt eine geheime Verachtung auf, und sie wird durch den Fleischwolf der hämischen KUNSTessayistik gedreht. Ich nehme ein x-beliebiges Beispiel: »Die Kunstkritik hat sich in den letzten Jahren zu einer Kritik des Kunstbetriebes entwickelt. Der ungeheure Sog des Marktes macht es fast unmöglich, einen ästhetischen Diskurs ohne Reflexion auf die Bedingungen des Kunstwerks im Zeitalter der Kaufkraftabschöpfung zu führen. Die Dynamik des Marktes erfaßt nicht allein das Kunstwerk. Selbst an die Museums- und Ausstellungspolitik wird die Meßlatte des direkten Erfolges angelegt, der sich in Besucherzahlen und Katalogauflagen niederschlägt. Es gibt Kataloge palettenweise, Stapel höchst aufwendiger Pressemappen und

Einladungen zu Vernissagen in zigfacher Ausführung. Die Zahl der Künstler ist demnach unübersehbar. Überdruß und Gähnen sind verständliche Reaktionen.«[1] Der Betrieb hat es wohl nicht anders verdient. Im Stil eines informierten Desinteresses wird die KUNSTberichterstattung zur Marktberichterstattung. Deren atemloser Tonfall ist kritisch. Da bei uns alles kritisch zu sein hat, ist das Kritische längst das Angepaßte. Der schönste Hohn bleibt folgenlos, und weil die Kritik außer der KUNST, ihren Markt- und Richtungsbefindlichkeiten nichts mehr wahrnimmt, dreht sich alles im gleichen Zirkel. Das Nachdenken über die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst scheint fast völlig zum Erliegen gekommen zu sein.

Markt, Produzent, Produkt

Der Markt und das staatliche Ausstellungswesen haben alles Interesse auf sich gezogen. Beide Phänomene sind nicht neu, präsentieren sich aber heute in einer neuen Größenordnung. Der KUNSThandel galt schon immer als ein wenig unseriös, behaftet mit dem Vorurteil, er wolle dem verwirrten Käufer irgendeine Richtung andrehen, die er gerade am Lager hat. Die Kritik am KUNSTmarkt hat früh das Zusammenspiel von Markt, Hersteller und Produkt erkannt. Robert Musil, ermattet vom Durchwandern so mancher Gemäldeausstellung, hat das Wort vom »Malsteller« erfunden. Malsteller verhalten sich zum Maler wie Schriftsteller zum Dichter. Heute würde niemand mehr unbefangen vom Maler und Dichter reden; der Begriff des Schriftstellers hat nichts Anrüchiges mehr, und wir mögen auch nicht an die Gegenwelt des vermeintlich Echten glauben. Trotzdem trifft Musil einen wesentlichen Punkt. Der Malsteller arbeitet für den Markt und den KUNSThandel, er richtet sein Angebot auf die Nachfrage. Er variiert einige wenige Einfälle in wechselnden Kombinationen im Rahmen einer bestimmten Richtung. Von Zeit zu Zeit muß die ganze Linie am Markt überprüft werden. Auf jeden Fall aber produziert er KUNST. Er grenzt sich von den geltenden Wahrnehmungskonventionen etwa dadurch ab, daß er sich kindliches Zeichnen angewöhnt. Bei Innovationen aller Art zieht die Presse automatisch mit, und in den Augen seiner Zeitgenossen sowie nach seiner eigenen Meinung kann nun der Malsteller etwas, was der Maler nicht kann. Er ist KÜNSTler.

Das ist bei Musil noch die harmlose Häme der zwanziger Jahre. Umfassender wird der Verdacht schon in den fünfziger und frühen sechziger Jahren, beim Kurssturz der Produkte der Ecole de Paris, den Arnold Gehlen maliziös verzeichnet hat. Man besaß einen überteuerten Markenartikel, einen

Soulages oder einen Tobey, – und nun sank sein innerer Wert mit seinem Preis. Vorangegangen war eine bislang ungeahnte Hausse. Peggy Guggenheim notiert 1958: »Die Preise erreichen schwindelnde Höhen, denn die Leute kaufen nur das Teuerste, an etwas anderes glauben sie nicht, einige kaufen nur, um ihr Geld anzulegen, und geben schließlich Bilder in Aufbewahrung, ohne sie überhaupt zu sehen. Sodann rufen sie jeden Tag ihre Galerie an und erkundigen sich nach der letzten Notierung, als warteten sie nur auf den günstigen Augenblick, die Leinwand wie Börsenpapier abzustoßen.«[2] In Geldfragen ist moralische Erregung nicht am Platz; hier ärgert sich nur eine Traditionskäuferin über das Gebaren der Neukäufer. Wie bekannt, ist diese Entwicklung bis heute weitergegangen, mit der letzten Wendung, daß große Auktionshäuser den klassischen Kunsthandel an die Wand drücken und zugleich selbst zu Banken werden, um ihren Kunden das nötige Geld vorzuschießen.

Für den Neuling stehen die erforderlichen Informationen zur Verfügung. Im Januar 1989 veröffentlichte die Zeitschrift *Capital* unter der Rubrik »Kunst, die Aktien schlägt« einen kleinen Idiotenkurs. Mancher alte Meister hat es in 30 Jahren auf einen Wertzuwachs von 2700 Prozent gebracht; Klassiker wie Picasso geben noch 743 Prozent her. Warhol macht in zehn Jahren 800 Prozent. Beuys' »Grüne Geige« steigt von 6000 DM (1984) auf 30 000 DM (1989) – wenn überhaupt zu haben. Industrieaktien sehen dagegen schlecht aus. Und es gibt noch Anlagemöglichkeiten! Uecker gilt als unterbewertet. Damit der Kunde weiß, woran er sich halten kann, bekommt er eine Objektbeschreibung: »Inzwischen dürfte er Millionen von Stahlnägeln in Konsumobjekte, Holzplatten oder Baumstämme geschlagen haben. Die Metallstifte sollen Alltagsgegenständen eine neue Struktur geben.«[3] Noch einmal: es ist völlig abwegig, sich über den Kunstmarkt zu erregen. Wer Betrachtungen darüber anstellt, daß der arme van Gogh heute Milliardär wäre, hat zweierlei nicht begriffen: die Produktionsbedingungen eines Bildes und die Welt, in der wir leben.

Weit härter als der Weltkunstmarkt setzt eine andere Entwicklung der Kunst zu. Sie eigentlich ist es, die die Kunst in den letzten Jahrzehnten zur KUNST hat werden lassen. Ich spreche von der öffentlichen KUNSTpolitik. Kunst- und Kulturbetrieb sind inzwischen als Wirtschaftsfaktoren erkannt, die Standorte attraktiv machen und Industrieregionen beleben sollen. Museen, Ausstellungen, Medienereignisse gehören in diesen Bereich, ebenso die Kulturhauptstädte oder Jahresfeiern für alles und jedes. KUNST ist ein Produktionsfaktor. Sie stimuliert, sie setzt Kreativität frei und dient der Erholung; sie rettet vor Langeweile und zelebriert Sinnstiftung. Kurz: Sie ist zur staatlichen Sozialarbeit geworden. KÜNSTler sind Sozialarbeiter. Der

Anspruch auf KUNST ist ein Bestandteil des sozialen Netzes. Ihre Aufgabenstellung ist einfach. KUNST schenkt, was den Beamten- und Angestelltenheeren der modernen Gesellschaft mehr und mehr abhanden kommt: eigenes Erleben. Die erste Pflicht für den Hersteller von KUNST: er muß sich als erlebnisvoller Mensch darstellen. Aber nicht mehr in den Attituden der kauzigen Bohème und der schnorrenden Randexistenzen, die dem arbeitenden und zahlenden Kleinbürger immer ein Greuel waren. Ein Malerfürst von heute sitzt breitbeinig in der Paris-Bar, läßt sich Champagner einfüllen und proletet mindestens drei Tische weit. Urig muß er sein und ein guter Unternehmer dazu, ein Vorbild in der Arbeit am Bruttosozialprodukt, wie sein Kollege Boris Becker. Die kräftige Absahnermentalität ist verständlich, denn er kann ja nicht wissen, wie lange seine Produkte gut im Preis stehen oder wann die Museumsleute auf einen anderen Typ setzen. Wenn aber alles gut geht, verbürgt er pralles Leben. Der KÜNSTler muß sich als Beigabe zu seinem Werk mitverkaufen. Es ist nur echt, wenn er echt ist, denn ein Teil dieses Lebens wird wie bei einer Bluttransfusion auf die Leinwand gepumpt.

Für die Akzeptanz des Werkes in Kreisen von Museumsleuten, KUNSTkritikern und Ausstellungsmachern gelten die gleichen Kriterien wie für den internationalen Kunstmarkt. Das Werk muß von vornherein als KUNST erkennbar sein, wenigstens muß es der KUNSTverwaltungsschicht als solche einleuchten. Verständlicherweise ist sie weniger pfiffig als die Kollegen vom Kunsthandel; sie geht ja auch nicht mit dem eigenen Geld in die vollen, sondern mit Steuermitteln. Das schärft den Verstand nicht besonders. Dafür gelten moralische Kategorien, die der KÜNSTler auch schnell erlernt hat. Du willst eine simple Stadtlandschaft herstellen, Häuser, Himmel und ein Stück Erdboden? Gut, aber achte auf den Titel: Nenne sie »Gestapogelände« oder »Topographie des Terrors«. Keine Moderatorin des 3. Programms, die da nicht in die Knie geht: Betroffenheitsflappe. Du willst – im Einklang mit dem Titel – innere Aufgewühltheit kundgeben? Nichts leichter als das. Mache eine schrundig-krustige Oberfläche. Die Kritik aus den sechziger Jahren an der kunstgewerblichen Spachtel- und Kratzware der fünfziger ist längst vergessen. Mische großzügig Trägersubstanzen unter das Pigment, so sieht es spannend und monumental aus, und du wirst mit dem großen Format schnell fertig. Merke: kleine Formate zeugen von kleinlicher Gesinnung. Das Großformat empfiehlt sich vor allem auch für Malerinnen. Im Gegensatz zu KÜNSTlern aus New York, Cape Cod oder Leipzig haben sie zumeist keinen besonderen Bonus auf dem Markt. Dafür müssen sie wenigstens POWER haben. Power ist ein fester Bestandteil in der Bewertungsskala für KUNST. Alles in allem: ein immer größer werdender

Teil des Marktes ist heute stimuliert durch die soziale Bedeutung der KUNST. Die soziale Bedeutung erfordert einen bestimmten Künstlertyp, der sich – in verschiedenen Varianten – den Vorstellungen der KUNST verdauenden Mittelschichten von einem KÜNSTler anpassen muß. Hier steht der Mensch im Mittelpunkt: wichtiger als das Produkt ist der Produzent. Treffen diese Merkmale nicht zu, kann es sich nicht um KUNST handeln.

Entartete KUNST

KUNST muß entartet sein. Das ist die Prämisse gerade des deutschen Kulturbetriebes, sowohl in der BRD als in der DDR. Kein Kultusminister, kein Senatsbeamter will sich nachsagen lassen, er hätte KUNST nicht erkannt. Hier hat sich ein teuflischer Mechanismus installiert, wie er nur von den Nazis ausgeheckt werden konnte, eine Weltverschwörung gegen die Kritik an KUNST, auf die nicht einmal Umberto Eco verfallen ist. Mit der Ausstellung »Entartete Kunst« in München und Berlin von 1937 und 1938 hat es der Nationalsozialismus tatsächlich geschafft, jede Weiterentwicklung der klassischen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg unangreifbar zu machen. Indem er die neuen Bilder der zehner und zwanziger Jahre seiner völkischen Primitivkritik unterwarf, stellte er die ganze moderne KUNST auf ein sicheres politisches Fundament. Geschickt hat er die frühen Manifeste gegen den wilhelminischen Kunstbetrieb, den anarchistischen Aufschrei aus dem Ersten Weltkrieg für seine Zwecke ausgenutzt. Unter der Überschrift »Dummheit oder Frechheit – oder beides – auf die Spitze getrieben« zitiert der Ausstellungsführer aus einem Aufruf von 1915: »Wir können bluffen, wie die abgesottensten Pokerspieler. Wir tun so, als ob wir Maler, Dichter oder sonst was wären, aber wir sind nur und nichts als mit Wollust frech. Wir setzen aus Frechheit einen riesigen Schwindel in die Welt und züchten Snobs, die uns die Stiefel abschlecken, parce que c'est notre plaisir. Windmacher, Sturmmacher sind wir mit unserer Frechheit.«[4] Was einmal dadaistische Revolte war, erzeugt heute, in der zigfachen Wiederholung, nur Langeweile. Dennoch wird kaum ein Feuilletonist dagegen etwas unternehmen, weil Hitler und Goebbels ein für alle Mal die Kritik an dieser KUNST beschlagnahmt und damit entwertet haben. Und außerdem: welch ein angenehmer Nebeneffekt! Heute, wo die tägliche Provokation zur eisernen Ration des Kulturbetriebs gehört, sieht sich der verschlafenste Kunstbeamte ohne eigenes Zutun zum charmanten Wind- und Sturmmacher avanciert.
Auf ganz besondere Weise entartet sind die DDR-Maler. Sie haben, weil ihnen die abstrakte WestKUNST verboten blieb, im Ausbruch aus dem sozia-

listischen Realismus die Formenvielfalt der Kunst der zwanziger Jahre so getreu kopiert, daß es nachträglich aussieht, als ob ihre Produkte wirklich im »Haus der deutschen Kunst« hätten hängen können. Da der heute führenden alten Garde die Fingerübungen an der Kolchosbäuerin und dem Arbeiterbrigadier, dem Traktoristen und den Kommunarden, dem Dritten Reich und dem chilenischen Volk in Fleisch und Blut übergegangen sind, haben sie etwas in der Welt Einmaliges geschaffen: den stalinistischen Humanismus. Er ist entartet und volkstümlich zugleich, KÜNSTlerisch deformiert und überdeutlich verständlich, aufmüpfiger Aufschrei und staatstragende Erziehungsdiktatur. Die DDR-KÜNSTler malten in einer unwiederbringlichen Situation: was ihnen als menschliche Opposition erschien, wurde im Westen von konservativer Seite wohlwollend in Schutz genommen. Allzuviel falsch konnten sie nicht machen: gingen sie rüber, wurden sie als KÜNSTlerschicksal subventioniert; blieben sie dort, wurden sie als geheimer Widerstand gefeiert. Heraus kam eine Schaukelpolitik zwischen beiden Welten. Nun stehen sie als die besseren Deutschen da, denn die östliche Siegermacht – anders als die westliche – hat es nicht fertiggebracht, das ihr zugeschlagene Gebiet zivilisatorisch zu durchdringen. So blieben sie, was sie waren: Deutsche. Und das Germanogene hat heute auf dem Weltmarkt einen guten Klang.

Eine neudeutsche DDR/BRD-Mischkultur zeichnete sich schon in den letzten beiden Jahrzehnten ab. Mit der Studentenrevolte von 1968 war ein Höhepunkt der Verwestlichung in der BRD überschritten; im Rückgriff auf deutsche Traditionsmuster fanden sich beide deutsche KÜNSTE zusammen. Diese Tendenz bekam laufenden Zuzug aus der DDR, die in ihrer Form der »Entartung« immer deutsch geblieben war und sich niemals auf französisches oder amerikanisches Terrain begeben hatte. Solche Prozesse werden sich jetzt mit der Aufhebung der innersozialistischen Privilegien für KÜNSTler noch beschleunigen. KUNST kommt heute aus der DDR mit ungebrochenem Missionswillen. Die DDR-Maler betrachten sich bescheiden als die Gebenden; sie sind sich im klaren darüber, daß sie ihre Durchsetzung beileibe nicht einem Ostbonus zu verdanken haben, sondern ihrer Qualität, allem voran dem soliden Handwerk, das sie bei jeder Gelegenheit rühmen und preisen.[5] Kulturelle Differenzen bestehen noch in der Mentalität der Absahne: die westliche ist protzig-subversiv, die östliche protestantisch-selbstgerecht. Aber auch das wird sich vermischen; die KUNSTwiedervereinigung ist unaufhaltsam. Unbehagen an dieser Entwicklung zu äußern gilt als geschmacklos. Und da es immer noch wirkliche Reaktionäre und einen wirklichen Provinzialismus gibt (hier wie dort), wird, wer über Kunst schreibt, immer wieder in eine Zwangssolidarisierung mit der KUNST getrieben.

Kunst und Bild

Um über Kunst zu reden, reicht das Soziologen- und Feuilletonistendeutsch vollkommen aus; um über ein Bild zu sprechen, fehlt es an Sprache. Mit der Niederlage im Zweiten Weltkrieg ist das deutsche Bildungsbürgertum – nicht ohne mitschuldigen Grund – verstummt. Zuvor hatte es sich auf seine Weise ins Musische, in die Tiefe der Kunst eingefühlt. Nachwehen dieses innigen Tonfalls sind noch aus den fünfziger Jahren im Ohr; aber da war er schon längst nicht mehr zeitgemäß und von neuen Stilrichtungen überrollt. Versuche, sich die Moderne auf einem urbanen Niveau anzueignen, blieben erfolglos. Die kurzlebige Geschichte der »Hans v. Marées-Gesellschaft« und ihrer Publikationen in den zwanziger Jahren ist ein Beispiel dafür. Seit etwa zwei Generationen gibt es keine angemessene Sprache mehr, sich über Bilder zu verständigen, – aber wer sollte sie auch sprechen? Die Liebhaber und Kenner treten nirgendwo auf, und selbst wenn sie sich äußerten, ginge ihr Votum in der Flut der gewerblichen Kunstkritik unter. Deren Grunddogma lautet: informiert sein heißt professionell sein. Wer aus der Betrachtung von Kunst einen Beruf gemacht hat, muß sich an die Spielregeln seines Metiers halten, sonst schnappt ihm ein anderer den schönen Auftritt weg. Er muß stets den passenden Ton finden, und das hält er in der Überzeugung durch, seine Generation von Sachverständigen habe endlich das einzig Wahre gefunden. Heute ist – mit etwa zwanzigjähriger Verspätung – bei der Masse der Kulturjournalisten, der Kunsthistoriker und Museumsleute die Botschaft angekommen, daß Kunst eine Ware ist. Wie froh sie nun sind, sich nicht mehr mit Künstlers Erdenwallen plagen zu müssen! Im gerade erworbenen neusachlichen Diskurs blicken sie mit dem kühlen Augenzwinkern der Auguren auf das Einverständnis, das zwischen Künstler und Publikum sich in dieser Frage eingestellt hat. Ernsthaft über Kunst reden zu wollen halten sie für veraltete Innerlichkeit oder schlimmstenfalls für Naivität.

Die Unterscheidung von Kunst und Bild nimmt diese Mißverständnisse auf sich. Ebenso die Gefahr einer zu schematischen Gegenüberstellung. Was also wäre ein Bild? Eigentlich müßte ich nun anfangen, über Hans von Marées und Konrad Fiedler zu sprechen; beide wußten noch, was ein Bild ist, Fiedler als Theoretiker, Marées in der Praxis. Für Fiedler war die Kunst eine Erkenntnismöglichkeit, hervorgebracht durch die emotionslose optische Intelligenz des Sehens, die Herstellung einer inneren Bildrationalität in der aktiven Einheit von Auge und Hand. Sie ist durch kein anderes Ausdrucksmittel zu ersetzen. Und Marées? Er verschwendete seine Zeit nicht damit, schöne Kunst zu malen und sich sein Talent von dem ewig nach

Kulturgütern dürstenden Bürgertum bezahlen zu lassen. Sein Leben verging im Experimentieren; seine Bilder wurden niemals fertig. Zur Verzweiflung seiner Zeitgenossen und der Nachwelt legte er immer wieder Schicht auf Schicht und verdeckte Bildzustände, die bereits als vollendet hätten gelten können. Wie bringt man ein »Sehding« zur Erscheinung? Wie wird man Fläche und Raum in ihrer Beziehung zueinander gerecht? Wie vermeidet man oberflächlich an die Gegenwart angepaßte Verzerrungen des Bildhaften? Was ist wahrhaft zeitgenössisch und damit zugleich von einer naturhaften Gefälligkeit? Seine abgrundtiefe Distanz zur KUNST deutete er einmal in einem Brief an Melanie Tauber beiläufig an: »Das grösste Hinderniss bleibt stets die gute Gesellschaft; um comme il faut zu sein, bedarf es nicht mehr Verstandes, als des eines Nussknackers, während die verlangten erbärmlichen Rücksichten den Gescheidten seiner besten Zeit und seiner besten Gedanken berauben.«[6]

Das Bild entsteht in der experimentellen Entwicklung einer Sehweise; ein Gegenstand, in diesen Prozeß einbezogen, wird zu einem Malding, das man betrachten kann, ohne daß es auf diese Betrachtung angewiesen wäre. Die Einheit des im Bild Gemeinten mit seinen malerischen Mitteln, die ihm zur Erscheinung verhelfen, fällt nicht mit Form und Inhalt zusammen. Spätestens an diesem Punkt beginnt das Bild sich von KUNST zu unterscheiden. In der wie eh und je weit verbreiteten Vulgärdeutung bezeichnet die Form den Stil, also die Machart im technisch-handwerklichen Malvorgang, der Inhalt dagegen die vorkünstlerische Inhaltlichkeit oder auch nur das sujet. Sie führt zu einer Auffassung von KUNST als Weltinterpretation, in der mit stilistischen Mitteln eine Weltanschauung an einem Gegenstand illustriert wird. KUNST verteilt Botschaften, effektvoll unterstrichen durch die Herstellungsweise. Die KUNST malt, wie dem Publikum zumute ist; sie handelt mit vertrauten Legenden, mit Wahrnehmungsklischees aus dem Standardrepertoire des mittelständischen Denkens. Sie schafft ein Selbsterfahrungstheater, und eben darin besteht ihre Funktion als willkommene Sozialarbeit. Natürlich gehen ihre Botschaften mit der Zeit. In den siebziger Jahren z. B. verkündete sie die Entfremdung in der schlimmen kapitalistischen Warenwelt. Hoffnung setzte auf Revolte. In den achtziger Jahren verloren sich diese Gewißheiten ins Ungewisse. Nun zappelte zwar der Mensch im Mittelpunkt, aber seine Geschichte war düster, düster. Vielleicht ändert sich das in den neunziger Jahren, und wir kriegen schwarz-rot-gold auf die Palette?

Bei so übervertrauten Ideologien entsteht die Gefahr, daß der Konsument sich langweilt und das Gefühl nicht los wird, er solle hier und jetzt belehrt werden. Dieser Gefahr begegnet das liebe Handwerk; es sorgt für die Ver-

rätselung der Aussage und vor allem dafür, daß der KUNSTfertigkeit Bewunderung gezollt wird. Ein Betrachter steht vor einem zackigen Gewirr spitzer Winkel, schwarzer Balken, Strichmännchen und tropfender Farben – um ein beliebiges Werk aus der gegenständlichen Malerei der letzten zehn Jahre zu wählen. Vielleicht ist er zuerst ratlos, aber ein Grundvertrauen in die KUNST sagt ihm, daß von ihm selbst die Rede ist. Was als Lebensgefühl nur unklar und verworren vorhanden war, findet er bei einigem guten Willen in dem KUNSTgebilde wieder. Das durchaus berechnete Befremden, den unverständlichen Rest, akzeptiert er als notwendige Bearbeitungsgebühr, die ein so moderner und exklusiver Gegenstand nun einmal erfordert. Aber auch hier wird er nicht überstrapaziert: hat er sich erst einmal auf eine Richtung eingestellt, kann er es schnell zum KUNSTexperten bringen. Schon bald kennt er sich auch mit den Traditionslinien und den Anleihen aus, denn KUNST arbeitet mit den vorgefertigten Versatzstücken der klassischen Moderne. Gerade das déjà vu zeigt ihm, daß diese KUNST einmal Kunst war, und festigt ihn in seinem Glauben, sich auf abgesichertem Boden zu befinden.

Wäre er nicht auf KUNST abonniert, so wüßte er als Liebhaber von Bildern, daß es eben nicht gleichgültig ist, ob einer zu den Strichmännchen noch eine Maueröffnung malt, einen Ikarus oder eine Tomate. Ein sujet liefere nur den Vorwand zur peinture; das besagte die avancierteste Lehrmeinung der Fünfzigerjahre-Professoren, damals ein wichtiger Seitenhieb auf die gängige Bildbetrachtung. Den wieder figurativ malenden Schülern wurde eine halbe Abstraktion nahegelegt. Die Saat der gutgemeinten Lehre ist nach den charakteristischen Realismen der sechziger und der frühen siebziger Jahre aufgegangen: frei, locker, aber mit Kraft (während man damals sensibel zu sein hatte). Dank der halben Abstraktion erfüllt jedes Element auf der Leinwand eine Doppelfunktion: es konturiert, illustriert, färbt ein, je nach Motiv. Zugleich führt es aber noch ein spekulatives KUNSTeigenleben. Spastisch zuckende Linien mit angeklecksten Winkeln hier – vielleicht eine Pappel? Ist die Linie horizontal? Da sollen sicher Bauschuttmassen gebündelt werden. Eine kalligraphische Sinuskurve, vom Pinsel streifig auslaufend, zeichnet knapp und gekonnt Großstadtbrücken oder Peitschenmasten. Dort wird eine kompakte Blutsoße über einen harmlosen weiblichen Unterleib ausgegossen. Immer mit den beliebten Schwarz-Grau-Braunbeimischungen, die unmißverständlich banges Lebensgefühl bezeugen und das Böse in der Welt enigmatisch anklagen. Dabei läßt sich nicht leugnen: je brillanter das Handwerk, desto unsympathischer das Ergebnis. Derlei akademischer Kitsch, erlernt an unseren KUNSThochschulen, wird in allen Varianten hergestellt: vom bedeutenden Opus der Avantgardekultur bis hin zum schlich-

ten Billigprodukt. Erst nach Jahrzehnten decouvrieren sie sich von selbst; in der Gegenwart ist der Nachweis angesichts der Massenhaftigkeit dieser Erzeugnisse schwer plausibel zu machen. Ob die malerische Dissonanz auf der Bildfläche nur entliehenes Unbehagen spiegelt oder ob sie aus den Bildschichten stammt, mit denen das Gemeinte sich bis zur Oberfläche durchsetzt, wird meist erst zu spät deutlich. Kein KÜNSTler kann dann für seine Verbrechen mehr haftbar gemacht werden, und seine Professoren sind längst in Rente.

Nachkriegsmoderne, KUNSThandwerk und Charakter

Man hat von der modernen Kunst gesagt, daß sie immer schon konzeptionelle Kunst war. Die Reflexion auf die Herstellung eines Bildes wurde selbst zum Bild. Daher rührt ihre deutliche Betonung der Machart; die Aufdeckung eines Bauplanes entfaltete sich zum Kunstereignis. Offen blieb, ob diese rasch sich überstürzende Abfolge von Entdeckungen weniger zukunftsträchtig war, als es in der ersten Begeisterung erscheinen konnte. Ihre Durchschlagskraft bezog die deutsche Moderne auch – rückwärtsgewandt – aus der Zerstörung der Wilhelminischen Ära. Politisch progressiv, engagierten sich die Meister der klassischen Moderne in den zwanziger Jahren auf der Linken oder sympathisierten zumindest mit der Vorstellung des Aufbruchs in eine neue Zeit. Daß diese ambivalente Einheit von Destruktion und Konstruktion in eine Sackgasse hat führen können, wurde erst in den letzten Jahren als Möglichkeit ernstgenommen. Die Schuld daran ist nicht der klassischen Moderne anzulasten; sie tat, was ihres Amtes war. Der Einschnitt scheint bei der politisch motivierten Neuauflage nach dem Zweiten Weltkrieg zu liegen.

Aus der Oppositionskunst wurde eine staatlich geförderte, demokratische LegitimationsKUNST. Was im ersten Jubel unbemerkt blieb: der alte Geist, der den Werken der Klassiker ihre Schönheit gegeben hatte, konnte nicht neu belebt werden. Die kämpferische Unschuld war dahin; man konnte nicht noch einmal so expressiv sein wie die Expressionisten, so rebellisch wie Dada, so von einer Dingmagie besessen wie die Neue Sachlichkeit oder so zukunftsgläubig wie das Bauhaus. Die Folge dieser neuen Geistlosigkeit war eine Verselbständigung des Handwerks. Aber nicht das Handwerk, sondern der Geist hilft unserer Schwachheit auf. Das Handwerk ist der am leichtesten zu erlernende Teil der Kunst.

Der KUNSTentwicklung in der DDR ist es auch nicht besser ergangen. Das Anknüpfen an die linken Traditionen der zwanziger Jahre hat ihr kein

Glück gebracht. Immer wieder mußte die verlorene Schlacht gegen den Faschismus noch einmal gewonnen werden. Da in Wirklichkeit aber niemand an diesen Endsieg glaubte, wurde das Handwerk, das alle Zweifel zu überdecken hatte, immer virtuoser. Eine seltsame Parallelität der Entwicklung: beide deutsche Staaten mitsamt ihrer KUNST sind den hoch gestellten Nachkriegsaufgaben nicht gerecht geworden. Dies einzusehen und einen Abschied von der KUNST als Abschied vom Betrieb durchzuführen, würde allerdings Charakter voraussetzen. Zugegebenermaßen ist der Begriff »Charakter« eine ungewöhnliche Kategorie in der Diskussion um KUNST, zumal, wenn sie sich als Gegenpol zum KUNSThandwerk zu erkennen gibt. Aber mit den verlorengegangenen Hoffnungen, die einmal die Moderne beseelt haben, ist ein spirituelles Vakuum entstanden. An ihre Stelle ist die Camouflage getreten; der Trivialität des bloßen Talents sind Tür und Tor geöffnet. Der geistigen Indifferenz entspricht die mangelnde Festlichkeit der KUNST. Darüber kann virtuose Flächenbehandlung, raffinierteste Anordnung nicht hinwegtäuschen. Gelänge es, jenseits aller gemalten Legenden, auch nur eine schwache Anteilnahme an der Welt zu erschließen, eine neue Art von Weltfrömmigkeit, so wäre die KUNST in den ihr zugestandenen Wirkungskreis verwiesen, dem Bild aber aufgeholfen.

Anmerkungen

1 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. 12. 1989, S. 33.

2 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/Bonn 1965², S. 213.

3 *CAPITAL. Das deutsche Wirtschaftsmagazin*, Januar 1989, S. 85-97.

4 *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, München/Berlin 1937. Nachdruck Köln 1988, S. 32.

5 »Es ist wirklich erschreckend, wie wenig die wissen. Gewisse oberflächliche Strukturen, die nach was aussehen, haben sie verinnerlicht. Es sieht auf den ersten Blick gut aus.« Helge Leiberg, geb. 1954 in Dresden, Lehrbeauftragter für Aktzeichnen an der HdK Berlin, FB 11, in einem Interview des *Tagesspiegels* vom 29. 12. 1989, S. 4, über die Fähigkeiten westlicher Kunststudenten. – Derselbe KÜNSTler erläutert sein neuestes KUNSTprodukt mit folgenden Worten: »Die beiden roten Figuren reflektieren irgendwie auf die Maueröffnung, das habe ich am nächsten Tag gemalt. Ich bin mir da nicht so bewußt, aber wenn du dir Bilder so tagelang anguckst und überlegst, was da aus dir rausgepladdert ist, kommst du auf die Idee, daß es damit zu tun haben könnte. Die schwarzen Figuren stehen für eine private Situation. Ich finde das legitim, das Leben läuft ja auch so ab, daß private Sachen und Reflexionen zum größeren Geschehen sich mischen und durchdringen.« Ein Mattheuer-Schüler nennt sich gar »Handarbeiter«, und alle beteuern: Das Handwerk hat man da schon gelernt.

6 Hortense v. Heppe: »Marées im Exil«, *FMR*, deutsche Ausgabe, Jan./Feb. 1988, S. 64.

Kursbuch 100:

Unser erstes Heft über ›Die Welt von morgen‹

Kursbuch 100 / Juni 1990

Hans Magnus Enzensberger, Schöne Aussicht / Claus Leggewie, Reich werden / Richard Swartz, Deutschstunde / Martin Pollack, Europas neue Kleider / György Dalos, Nörgeleien eines Berufseuropäers aus dem Jahr 2020 / Cora Stephan, Wenn die Weiber Staat machen / Uwe Wesel, Innerlich erröten / Christiane Grefe, Das Verschwinden der Farbe Grün / Tilman Spengler, Wärmetod / Irene Dische, Eine Geschichte für morgen / Karl Schlögel, West-östlicher Iwan / Harvey Segal, Amerika den Amerikanern! / Dan Diner, Frieden für den Nahen Osten / K. M. Michel, Prästabilierte Harmonie / Stefan Welzk, Wenn alles schiefgeht

Ich möchte das **Kursbuch** im Abonnement beziehen. Bitte lassen Sie es mir regelmäßig zuschicken. Im Jahresabonnement zu DM 40 für vier Hefte plus Porto.

Mein Abonnement gilt ab einschl. Nr.:

Zusätzlich zu meinem Abo bestelle ich folgende Hefte zum Abopreis:

Ich bestelle folgende **Kursbücher** zum Einzelpreis:

Unterschrift des Bestellers:

Mir ist bekannt, daß diese Bestellung erst wirksam wird, wenn ich sie nicht innerhalb einer Woche (Datum des Poststempels) gegenüber dem Rotbuch Verlag widerrufe.

Datum/Unterschrift:

Einladung zum Abonnement

Das **Kursbuch** wird herausgegeben von Karl Markus Michel und Tilman Spengler; freie Mitarbeit: Hans Magnus Enzensberger; Redaktion: Ingrid Karsunke.

Das **Kursbuch** erscheint mit vier Heften im Jahr. Die Hefte haben einen Umfang von je ca. 190 Seiten. Einzeln kostet das **Kursbuch** DM 13.

Wenn Sie sich zu einem Abonnement entschließen, zahlen Sie pro Heft statt DM 13 nur DM 10. Bitte wenden Sie sich an Ihren Buchhändler. Ist Ihr Buchhändler unwillig oder keine Buchhandlung in der Nähe, schicken Sie uns bitte diese Karte. Wir sorgen dafür, daß Sie das **Kursbuch** regelmäßig, sofort nach Erscheinen erhalten (zum Abopreis plus Porto).

Übrigens: Wenn Sie jetzt abonnieren, können Sie bereits erschienene Hefte zum jeweiligen Abo-Preis nachbeziehen. Und: von jeweils 5 bestellten **Kursbüchern** erhalten Sie eins geschenkt!

Lieferbare Kursbücher

99: Kunst-Betrieb
98: Das Chaos
97: Uni-Not
96: Elemente II: Luft
95: Das Glück
94: Die Seuche
93: Glauben
92: Elemente I: Wasser
91: Wozu Geisteswissenschaften?
90: Die Medien
89: Blüh im Glanze
88: Gesundheit
87: Trennungen
86: Esoterik oder Die Macht des Schicksals
85: GAU - Die Havarie der Expertenkultur
84: Sprachlose Intelligenz?
83: Krieg und Frieden — Streit um SDI
82: Die Therapie-Gesellschaft
81: MittelOstEuropa
80: Begabung und Erziehung
79: Der gute Geschmack
78: Lust an der Theorie
77: Politik machen
76: Die Mütter
75: Computerkultur
74: Zumutungen an die Grünen
73: Konservativismus im Angebot
72: Die neuen Kinder
71: Berichte zur Lage der Nation
70: Macht

Name _____

Straße _____

Ort _____

☐ Außerdem bitte ich Sie, mir Ihren Almanach »Das kleine Rotbuch« kostenlos zuzuschicken.

Bitte als Postkarte frankieren

Antwort

Rotbuch Verlag
Potsdamer Str. 98

1000 Berlin 30

Annette Meyhöfer
Künstler werden gar nicht schwer

Besuch einer Akademie

In der Eingangshalle, unter den hohen Jugendstilfenstern, steht, in silbernem Glanz, eine Bodybuilding-Bank. Meditative Trommelschläge aus den oberen Stockwerken skandieren das Gemurmel schwarz gekleideter Gestalten: »Es gibt so wenig Kommunikation hier. Niemand, mit dem man sich austauschen kann. Jeder kämpft hier gegen jeden. Man muß sich selbst verwirklichen dürfen.« In der Aula, gleich neben dem muskelbildnerischen Entree, kämpft Rockmusik den Dauerton der Klage nieder: »Endlich lieben wir uns wieder alle, sind wir alle nett zueinander, nichts ändert sich ...« Über zerfledderten Büchern, Marx und dem Hochschulführer, über Runkelrüben oder ähnlichem Wurzelwerk, in Kreisen um einen Brunnen arrangiert, dampft der Biergeruch der Resignation. Nur die Aura und das spätexistentialistische Kostüm von der Mode schon wieder überholter Nonkonformisten unterscheiden das Fest in der Hamburger Kunsthochschule von vertrauten Veranstaltungen profanerer Institutionen. Gewidmet ist die Party den Göttern Mars und Venus.

Auf eine »Hochschule, die Widersprüche fruchtbar hält«, hatte Adrienne Goehler gehofft, als sie sich im März letzten Jahres als »Präzedenzfall« bewarb, zum Amt einer Hochschulpräsidentin, der einzigen in der Bundesrepublik: »Ich habe Lust, mich auszuprobieren.« Adrienne Goehler wurde gewählt, seit August ist sie in Rang und Würden, gegen den Widerstand jener Gruppe von Professoren, die sich einen Fachmann oder, »aus politischen Gründen«, eine Fachfrau an der Spitze gewünscht hätten. Für die »Öffnung der Inselsituation«, für »Beibehaltung des produktiven Chaos und der Freizügigkeit in der Arbeit« hatte die Psychologin und ehemalige GAL-Abgeordnete in ihrer Bewerbungsrede vor dem Hochschulkonzil plädiert. Ein »Gegengewicht zum Medien- und Wirtschaftsstandort Hamburg« und zu dem »Credo der Verwertbarkeit und der Wettbewerbsfähigkeit« sollte die Hochschule für bildende Künste sein. Die protestierenden Professoren boten Adrienne Goehler einen Studienplatz an. Franz Erhard Walther, mehrfacher Documenta-Teilnehmer, seit 1971 Lehrer am Lerchenfeld und bald als Anführer der Goehler-Gegner ausgemacht, hält in

diesem Semester öffentliche Vorlesungen: »um das Gespräch in alle Bereiche der Hochschule zu tragen, weil viele keinen hinlänglichen Kunstbegriff haben«.

Haben die Akademien, einst als »beschützende Werkstätten für Bafög-Empfänger« gescholten, nicht längst Türen und Fenster sperrangelweit geöffnet? Doch nur um den Muff einer Selbstverwirklichungs-Artistik einzulassen, die den Schweiß, den es kostet, die Leinwand zu Markte zu tragen, parfümiert mit Verkaufserfolgen? Und droht nicht der Glaube an die Segnungen des Kunstmarkts, der, spätestens seit den Erfolgen der Jungen Wilden, den Selbstverwirklichern erst die höchste Weihe spendet, auch die alten Backsteinmauern der HfbK zu sprengen? Nur die Resignation und die Mystifikationen der vielen, die es nie »schaffen« werden, scheinen das Gebäude noch zu kitten. Oder sollte dies Schwarzmalerei sein? Der getrübte Blick derer, die in den Akademien noch immer nach der Aktzeichnerei schielen und die Marktschreier verachten, weil sich die Musen die Anbetung längst und mit Recht verbeten? Und worüber eigentlich klagen? Daß die Hochschulen zu wenig gestrig sind, um noch länger akademisch zu sein, oder zu wenig innovativ, um sich dem Ausverkauf und der Stagnation zu widersetzen? Die Hochschule, die den Entwicklungen allzuoft hinterherhinkte, ist zum Spiegelbild der »Kunstszene« geworden. Was nicht ausschließt, daß in den Akademien noch immer ernsthaft gearbeitet wird, daß Adrienne Goehlers Programm mehr als nur eine Laienpredigt ist. Die Kunst, dies jedenfalls scheint die Hamburger Präsidentenwahl zu beweisen, hat als Legitimation der Hochschulen versagt.

»Das Studium im Fachbereich Freie Kunst wird auch seinerseits als ein freies Studium verstanden. Wer Unterweisung, Lehre im üblichen Sinne erwartet, sollte ein solches Studium unterlassen. Eigene Absichten sind gefragt. Die Professoren verstehen sich als Gesprächspartner, die mit den Studierenden über deren Arbeiten sprechen, die urteilen, auch Anregungen geben, nicht jedoch in der gewöhnlichen Weise unterrichten, dies allenfalls in bezug auf kunsthistorische Aspekte und was allgemeine Zusammenhänge angeht.« So steht es im »Kunsthochschulführer« über die HfbK. 1200 Studenten sind an der Hochschule eingeschrieben, die, aus einer Gewerbeschule entstanden, noch immer die verschiedenen Bereiche der »angewandten« Kunst (Architektur, Industrial Design, Visuelle Kommunikation), die Kunstpädagogik und die Freie Kunst unter einem Dach vereint. 80 Professoren unterrichten an der HfbK; darunter Sigmar Polke, Gotthard Graubner, KP Brehmer, Gerhard Rühm, der Bühnenbildner Wilfried Minks und die Filmemacherin Helke Sander. Richard Lindner, Beuys, Bazon Brock haben hier gelehrt.

Die Freie Kunst, in Hamburg wie in Düsseldorf wesentlich experimentell ausgerichtet, ist mit 150 Studenten inzwischen der kleinste Fachbereich. Zum Studium angenommen wird, zunächst probeweise für zwei Semester, wer, wie auch andernorts üblich, durch eine Mappe (mit mindestens zehn bis zwanzig Arbeiten) seine »besondere künstlerische Befähigung« nachgewiesen hat, d. i. (laut Studieninformation) »sich auf dem künstlerischen Gebiet in erheblich über dem Durchschnitt liegendem Maße durch Kreativität und Fähigkeit zur künstlerischen Verwirklichung auszeichnet«. 600 Bewerber reichen jedes Jahr ihre Arbeiten ein, zehn bis zwanzig wurden in den vergangenen Jahren angenommen, in diesem Semester erstmals wieder mehr. Die Freie Kunst muß ihre Kapazitäten nutzen und stärken gegenüber der Architektur, dem größten Fachbereich der Hochschule, dessen Studenten über die ZVS in Dortmund ausgewählt werden.
In den ersten beiden Semestern, der »Orientierungsphase«, arbeiten die Studenten unter Anleitung eines meist jüngeren Künstlers in einer Klasse, ehe sie sich, mit einer Ausstellung, der Auswahl-Kommission zur endgültigen Aufnahme präsentieren. R., seit 1986 Kunststudent an der HfbK, hat bei Peter Bömmels studiert: »Im Grunde ist die ganze Orientierungsphase eine Art psychologische Maßnahme, damit man sich erst einmal zurechtfindet in dem relativ undurchschaubaren Mechanismus, und Bömmels war ja nur zehn Jahre älter als wir und schon auf dem Markt arriviert, das war eine Möglichkeit, einen Rattenschwanz zu packen.« Mike Hentz, in diesem Jahr Lehrbeauftragter für die Studienanfänger, hat mit seinen Schülern das Venus-Mars-Fest inszeniert: »Eigentlich geht es um die Erfindung eines neuen Berufes, nicht nur gestützt auf den Markt, es soll vermittelt werden, was Kunst ist, ein poetisches System.« Die alte Grundlehre nach den Prinzipien des Bauhauses wurde in den sechziger Jahren auf Drängen der Studenten und ohne großen Widerstand der Professoren abgeschafft. »Es gibt keinen Kanon von Lehrgütern, der im gestuften Lehrgang vermittelt werden könnte. Diese Vorstellung der Lernmöglichkeiten gründet auf den Erfahrungen mit den Akademien des 19. Jahrhunderts«, schreibt Carl Vogel, Goehler-Vorgänger und -Förderer und, glaubt man bösen Zungen, graue Eminenz am Lerchenfeld, im »Kunsthochschulführer« über das Studium. Im interdisziplinären Bereich lehrt Fritz Seitz immer noch »Grundlagen des Bildnerischen«, es gibt Theorie- und Ästhetikseminare, und sogar das von Akademiekritikern gern eingeklagte Aktzeichnen hat eine Nische gefunden. J., Studentin kurz vor dem Abschluß: »Man kann hier alles machen, wenn man nur an Räume und Professoren rankommt.« »Die Studierenden«, heißt es im »Hochschulführer« weiter, »müssen die Gegenstände ihrer Unterweisung selbst beitragen.«

»Eigentlich organisiert sich das Studium ja von selbst, ich weiß, daß ich Photopapier brauche, also suche ich mir den Professor, der mir das Papier geben kann.« G., Student der Visuellen Kommunikation, hat noch eine klassische Grundlehre absolviert, »weil es traurig ist, daß Techniken, wie man eine Hand oder einen Kopf zeichnet, verlorengehen und nur noch darüber diskutiert wird, ob man einen neuen Tricktisch anschaffen soll oder welches neue Computerprogramm man braucht«. Fast die Hälfte der Studenten gibt auf, weil sie Stundenpläne vermißt und Ansprechpartner. Aus dem »Kunsthochschulführer«: »Studierende, die erwarten, daß sie motiviert werden, sind völlig fehl am Platze.« Betreiben die Akademien nicht ihre Selbstabschaffung, indem sie sich ihres Anspruchs, Schule zu sein, entledigen, unter vager Berufung auf die Kunst oder darauf, daß sie irgendwann einmal einen interessanten Künstler hervorbringen? Studentin J.: »Es ist wichtig, bei wem man studiert, vielleicht bekommt man irgendwann eine zweite Kamera-Assistenz bei einem Sander-Film.« Die Klassen sind offiziell abgeschafft. J.: »Für die Professoren kommt es auch darauf an, wieviele Studenten sie haben, wegen des Renommees.« Professoren sind Beamte auf Lebenszeit. T., Student der Visuellen Kommunikation: »Es herrscht hier so eine Art totalitäre Toleranz. Die Leute haben nur Angst, daß man ihnen was abguckt.« »Kunst«, beschied Carl Vogel die Kritiker der »unakademischen« Akademie, »entzieht sich jeglicher begrifflichen Fassung.« Das Studium an der HfbK kann mit einem Diplom abgeschlossen werden.

In den langen Korridoren der Hochschule lagern Bilder, Hunderte, gegen die Wände gelehnt, kaum abgedeckt. Es gibt zu wenig Lagerräume, zu wenig Ateliers. A., R. und W., Schüler von Franz Erhard Walther, bereiten Arbeiten für eine Ausstellung ihrer Klasse in Braunschweig vor, »privilegierte Studenten«, die sich zu dritt ein Atelier teilen. Vor dem Studium haben sie alle drei eine Berufsausbildung gemacht, sich für die Akademie entschieden, weil sie das Gespräch mit Kollegen suchten, Reflexion über ihre Arbeit: »Man muß genau wissen, was man will, wenn man hier studiert.« Vor allem die Jüngeren, die unmittelbar von der Schule kommen, scheitern. A., wie R. seit 1986 an der HfbK, hat zwei Jahre an ihrer Mappe gearbeitet, im Studium einiges ausprobiert, mit Schrift, monochromer Malerei, ist in Bibliotheken gegangen, um nachzulesen über mögliche Vorbilder oder Richtungen, an denen sie sich, manchmal instinktiv, orientierte. Sie arbeitet meistens nachts, weil sie mit giftigen Lacken hantieren muß und es dafür keinen eigenen Raum gibt. Neben dem Studium jobbt sie in einer Kantine. Warum sie nicht für sich allein, unabhängig von einer Akademie arbeite? Die Auseinandersetzung mit anderen, Professoren und Studenten,

ist wichtig. Der Kunstmarkt? Ein Mythos. »Ein glücklicher Künstler verdient, auf den Monat umgerechnet, dreihundert Mark.«
»Die einst zu Recht als Akademismus beklagte Ferne der künstlerischen Ausbildungsstätten zur zeitgenössischen Kunst droht nun als modischer Konformismus sich ins Gegenteil einer allzu großen Nähe zum gerade aktuellen Kunsttrend zu verkehren«, schreibt Michael Lingner, Dozent für Kunsttheorie im »interdisziplinären Bereich«, in dem Aufsatz »Expressionismus ist nicht die Lösung, sondern ein Teil des Problems«. Lingner arbeitet an einem Konzept zur Reform der Grundlehre: »Die sogenannte Orientierungsphase ist ein Initiationsritus, Anfängerbetreuung, Sozialisationsprogramm, und manche feiern dann mit ihren Studenten eben Feste.« Gerade in den ersten Semestern müßte eine Haltung zur Schule, zum Studium gefördert werden, die sich nicht erschöpft in der Spekulation und Kopie dessen, was gerade auf dem Markt gängig ist. Viele Studenten erwachten erst, wenn sie sich zum Diplom – das in Hamburg nicht obligatorisch ist – meldeten: »Je mehr die Hochschulen so tun, als ob an ihnen bereits ausstellungsreife, substantielle künstlerische Leistungen zu erbringen wären, je mehr das Geniale also zum Normalfall gemacht wird, desto anfälliger werden sie für das Genialische, das heißt für die bloße Vortäuschung außergewöhnlicher Leistungen.« Die Akademie also als Spielplatz von Künstler-Darstellern, die bestenfalls noch ein paar Tricks lernen wollen, den Fundus plündern, um ihre Basteleien zum »Zeitgeist« zu verklären? Das Gewurschtel als Avantgarde? Die schöne Freiheit nur Willkür? Die Kunsthochschule müßte sich, so Lingner, von ihrer einseitigen Fixierung auf das Künstlerische lösen. »Eine reformierte Grundlehre müßte nicht nur den Umgang mit bildnerischen Mitteln umfassen, der für das Bauhaus noch der Königsweg zur Kunst war, doch von der Kunstgeschichte überholt ist. Sie müßte, neben der Beschäftigung mit dem originär Künstlerischen, der Auseinandersetzung mit einem Künstler, das Vermittelbare an der Kunst thematisieren, das rational Erfaßbare erforschen. Weil nur so das, was sich den Begriffen entzieht, das rein Subjektive, Intuitive, überhaupt erst fundiert wäre. Dann würde die unglückselige Polarisierung von Ausdruck und Ratio endlich aufhören.«
Zum 800. Hafengeburtstag feiert auch die Kunsthochschule am Lerchenfeld Jubiläum. »Nordlicht« nennt sich die Schau im Kunsthaus und Kunstverein, weil Nordlichter nur alle 222 Jahre zu sehen sein sollen. 1767 gründete die Patriotische Gesellschaft jene Zeichen- und Gewerbeschule, die von der HfbK als Ursprung reklamiert wird. Die Ausstellung im Kunsthaus zeigt die Geschichte der Hamburger Kunstgewerbeschule, die 1955 zur Hochschule wurde: Bauzeichnungen, Vasen, Teppiche, Zigarettenreklame, 200

Jahre Kunst und vor allem Kunsthandwerk. Die letzten 22 Jahre der Hochschule werden im Kunstverein vorgestellt, durch einen langen Gang vom Kunsthaus getrennt: Werke von Astrid Klein, Polke, Graubner, Rückriem, Walther. Einen »Bärendienst« habe der Kunstverein der Hochschule erwiesen durch diese Ausstellung, meint die Präsidentin. An der HfbK ist der uralte und – erinnert man sich an die letzte Documenta – inzwischen höchst fragwürdige Streit zwischen der »angewandten« und der »freien« Kunst wieder aufgebrochen.
Franz Erhard Walther: »Die Kunst muß wieder das Herz der Hochschule werden.« Die Präsidentin will die Architektur und die Freie Kunst in einen »Streit« um Formen und Sinn bringen. Walther: »Mit den meisten Dozenten kann man nicht streiten, weil sie keinen Kunstbegriff haben.« Eine Studentin: »Die Freie Kunst ist doch längst die angewandte, weil sie sich nur am Markt orientiert.« Walther: »Es wird zuviel ›gemeint‹ in der Kunst. Die Freie Kunst muß sich neu definieren. Es muß wieder eine Vision geben.« Adrienne Goehler hat eine Frauenringvorlesung eingeführt.

Evelyn Roll
Der Weg nach oben

Frankfurter Künstlerkarrieren

Einmal ganz oben sein.
Einmal ganz oben hängen.
Wer in dieser Stadt ganz oben ist, hängt ganz oben. Wer oben hängt – 120 Deutsche-Bank-Meter sind gut, noch höher ist noch besser –, war am teuersten und ist deswegen am meisten wert. Ist oben. Hat das »von« abgelegt.
Da oben sagen sie nämlich nicht mehr: Dieses ist ein Bild von Per Kirkeby. Da oben sagen sie: Dieses ist ein Kirkeby. Wie sie sagen: ein Lichtenstein, ein Warhol, ein Stella, ein Fontana. Wie das klingt da oben.
Unten im Café Wacker sitzt der Maler Frank Grüttner. An die Banker würde er nie ein Bild verkaufen, sagt er. Und weil er 1968 an der Uni Berlin war und in all den Jahren seither offenbar nichts Unanständiges dazu gelernt hat, mag man es ihm glauben. Wie er sich den Satz aber hingeschrieben denkt: Frank Grüttner würde nie an die Deutsche Bank verkaufen, sagt er schnell noch einen dazu, »also jedenfalls nur unter ganz bestimmten Umständen würde ich das tun«. Heißt: Wenn ich bei denen ganz oben hänge, dann schon eher. Aber ich verkaufe nicht, wenn es so ist, daß die Bank bei den Verhandlungen um Baugenehmigungen mit der Stadt vielleicht versprochen haben könnte, auch Frankfurter Künstler zu kaufen und zu hängen. So nicht.
Glasturmspiele, die zunächst nur für Banker galten. Wer nach oben gekommen ist, sitzt oben. Ganz oben – 120 Deutsche-Bank-Meter sind gut, noch höher ist noch besser – sitzen in den Banktürmen der Stadt die besten, die, die am teuersten und deswegen am meisten wert sind. Und weil sie sich den ganzen Tag mit dem scheußlichen Geld beschäftigen und entscheiden müssen, was die unten allein nicht entscheiden dürfen, haben sie sich zum Ausgleich was Schönes und Gutes an die Wand gehängt. Das entspannt und hebt, nachdem man ohne Schwitzen beschlossen hat, den General Motors diesen Eurokredit von einer Milliarde doch einzuräumen. Die angestrengten Augen – Pupillen aus Dollarzeichen, stellen wir ganz unten uns vor – dürfen dann hoch vom Castiglione-Tisch, vorbei an den Rizzatto-Leuchten zum Fenster hinunter blicken auf die Stadt, die sich den höchsten Kultur-

etat einer europäischen Kommune bewilligt – wenn nicht weltweit –, ganz klein dort unten die Städel-Schule, der Main, putzig und begreifbar die Museumsmeile, von oben versteht man wenigstens, was die großen Architekten am kleinen Modell gedacht und gesehen haben – zurück in den Raum, vorbei am maßgeschneiderten englischen Kammgarn gegenüber zur Kunst im Bau an der Wand. Das ist gut für die Augen und für die Seele, na ja und für die korporierte Identität schon auch. Da lehnt man sich zurück und sagt: tja, ein Grüttner. Und noch: Sie wissen ja vielleicht, daß unser Haus sich auch im Kunstbereich stark engagiert.
Natürlich sagen sie nicht: Ein Grüttner, weil Frank Grüttner nicht oben ist und auch nicht oben hängt. Aber ganz unten darf man sich ja wohl einmal vorstellen, sie könnten es so sagen. Ein Grüttner. Wie das klänge da oben.
Etwas weiter unten – sagen wir mal in etwa 25 Meter Höhe, wo Frank Grüttner ebenfalls nicht hängt, weil er es so nicht will – sitzen in den Banktürmen der Stadt auch Menschen. Sie sind ein bißchen billiger und sind deswegen auch nicht ganz so viel wert. Und weil sie sich den ganzen Tag mit dem scheußlichen Geld beschäftigen und ausführen müssen, was die oben allein entschieden haben, hat man ihnen zum Ausgleich was Schönes und Gutes an die Wand gehängt. Das entspannt und hebt, nachdem man ohne Schwitzen beschlossen hat, die Grundverschuldung eines Handwerksbetriebes durch ein paar Kredittricks zu strecken. Die angestrengten Augen – Pupillen aus guter Deutscher Mark, stellen wir ganz draußen uns vor – dürfen dann hoch von ihren Frattini-Schreibtischen, vorbei an den Tizio-Lampen – immerhin – zum Fenster hinausblicken, zurückgespiegelt bald vom Glaskasten der Konkurrenz, zurück in den Raum, vorbei am Cashmere-Pulli des kleinen Bankers gegenüber – heute grau und morgen grau, und übermorgen wird man ihn im Squash schlagen – zur Kunst im Bau an der Wand. Das ist gut für die Augen und für die Seele und, na ja, das mit der korporierten Identität hatten wir auch schon. Da lehnt man sich zurück und sagt: tja, ein Bild von Frank Grüttner, einem Frankfurter Maler. Und noch: Sie wissen ja vielleicht, daß unser Haus sich auch im Kunstbereich stark engagiert.
Und das ist es. Ein Bild »von« Frank Grüttner. Mag sein, daß nur deswegen kein Grüttner in einem Frankfurter Bank-Hochhaus hängt. Mag sein.

So ist diese Stadt gebaut. Und so ist die Architektur Frankfurts zu verstehen. Die Kunst im Bau paßt in die Gesamthierarchie der Turmgesellschaften, deren Herren sich nicht einmal über einen rot-grünen Magistrat mehr richtig anständig erregen können. Weil in dieser Stadt ohnehin Politik wird, was ganz oben beschlossen wird. Auch mit Cohn-Bendit und mit Volker Hauff schon gerade.

Jeder kleine Bankangestellte kann sich hocharbeiten zum Aufsichtsratsvorsitzenden – nur braucht das System nicht so viele Aufsichtsratsvorsitzende, wie es kleine Banker gibt. Jeder kleine Künstler kann aufsteigen, das »von« ablegen, oben sein, on top, oben hängen. Wie viele große Künstler braucht die Stadt? Wie viele Künstler leben und arbeiten überhaupt in so einer Stadt?
819 sind es in Frankfurt, wenn man Frank Grüttner nicht mitzählt. Und die Stadt hat Frank Grüttner nicht mitgezählt. Im Dezember 1989 erschien ein Buch *Die bildenden Künstler in Frankfurt am Main*, und der Kulturdezernent Hoffmann wünschte in seinem Vorwort: »Möge auch das neue Künstlerlexikon wieder zu einem Kommunikator der ebenso vielfältigen wie eigenwilligen Kunstszene werden.« Die 819 Künstler der vielfältigen und eigenwilligen Szene sind – immer zwei auf einer Seite – mit einem ihrer Werke und einem eigenen Text zur Person vorgestellt. Die Werke kann man nicht so gut erkennen, weil die Reproduktionen Briefmarkenausmaße haben. Die Texte unter den Briefmarken sind manchmal lustig und immer aufschlußreich, vielfältig und eigenwillig, was einer eben so über sich schreibt oder aus den Besprechungen zitiert, wenn er es selber tun darf. Kurt Lotz, der bis zu seiner Pensionierung im Kulturdezernat – Abteilung Bildende Kunst – gearbeitet und das Buch gemacht hat, erklärt, was die untere Grenze war, wer also nicht mehr reingekommen ist. Wenn einer zum Beispiel nur so nebenher in der Freizeit ein bißchen batikt und damit Ausstellungen macht, ist er nicht mehr drin. So weit die Abgrenzung nach unten. Nach oben gibt es keine Abgrenzung: Ulrich Rückriem, Per Kirkeby, Michael Croissant stehen drin ... – »Ganz vereinzelt bestand kein Interesse, in das Buch aufgenommen zu werden«, hat Kurt Lotz noch in sein Vorwort geschrieben. – Baldur Greiner, Klemens Gresch, Barbara Greul-Aschanta, Renate Grigoteit-Rauleder, Ev Grüger, Eleanor Mavis Grünewald-Wilson, Konrad Grüning-Bogenschütz, irgendwo hier müßte Frank Grüttner stehen. Tut er aber nicht. Nun ist es nicht gerade so, daß Grüttner in seiner Freizeit ein bißchen batikt und damit Ausstellungen macht. Er wollte nicht in dieses Buch. Er wollte nicht nach Eleanor Mavis Grünewald-Wilson und Konrad Grüning-Bogenschütz und vor Stephan Grunenberg und Trude von Güldenstubbe mit einer Briefmarke und etwas Text in so einem Buch stehen.

Frank Grüttner macht es sich nicht leicht. Er macht, was er will. Und darum macht er es sich schwer. Und deswegen verkauft Frank Grüttner auch nicht so gut. Nicht mehr. Noch nicht wieder. Dabei hatte er das »von« schon ein bißchen abgelegt. Es gab eine Galerie, die Grüttner hatte, es gab

Sammler. Damals malte Grüttner Wiener Schule, phantastischen Realismus, phantastischen Surrealismus, erotische Zeichnungen. Das Thema Erotik war ihm treu geblieben, seitdem er mit 16 Jahren eine Sondergenehmigung vom Bayerischen Innenminister eingeholt hatte, um an die Kunsthochschule gehen zu dürfen. »Mit 16 durfte ich doch eigentlich noch keinen Akt zeichnen.«

Beinahe hätte er dann trotzdem ein bürgerliches Leben gelebt. Er versuchte es, heiratete eine wohlhabende Tochter, machte ihr drei Kinder und studierte an der TU Berlin Architektur. Dann war 1968. Und dann kam Werner Hoffmann, der damals Präsident der Akademie der Künste war, eines Tages die Architekturstudenten besuchen, mal gucken, was die so machen, wenn sie keine Grundrisse zeichnen. Hoffmann sah Grüttners Bilder, war begeistert und sagte: Warum studieren Sie hier Architektur? Sie sind Künstler. Also war Grüttner Künstler. Frau und Kinder mußten verlassen werden. Er malte erotischen Realismus, erotischen Surrealismus, eine Galerie fand das wunderbar, die Sammler auch, es lief alles wie am Schnürchen. 1975 ist er dann aus der Galerie ausgestiegen, hat nur noch für Sammler gemalt, mehr verkauft als je zuvor und, wie er sagt, »am besten gelebt«. Eine schöne Geschichte. Eine schöne Geschichte? Ein Künstlerleben.

Und dann? »Dann war meine Kunst zu Ende.«

In dem Wohnatelier, das die Stadt Frank Grüttner zu einem gnädigen Preis vermietet hat, steht am Fenster eine Staffelei. Ein Stück grobe Leinwand ist aufgespannt. Die Leinwand ist leer. Ein furchtbares Symbol, und jeder, zumindest jeder, der jemals vor einer leeren Leinwand, einem weißen Blatt Papier oder einem unbeschriebenen Bildschirm gesessen hat, weiß, wie furchtbar dieses Symbol ist zusammen mit dem Satz: Dann war meine Kunst zu Ende. Grüttner erzählt, wie er vor einigen Jahren angefangen hat, immer weniger zu malen, immer noch realistisch-surrealistisch-erotisch, immer noch so, wie er immer gemalt hatte, wie seine Sammler es mochten. Nur, immer weniger. Das sei so wie mit dem Skilaufen, erzählt er, man beschließt nicht eines Tages, es plötzlich bescheuert zu finden, sich von aufwendigen Maschinen auf einen Berg karren zu lassen und dann mit 1000 anderen in vorgefertigten Pisten wieder hinabzuwedeln. Man läßt eine Saison aus, noch eine, in der nächsten fährt man mit Freunden noch einmal ein paar Tage, dann gar nicht mehr. Und erst viel später kommt die Erkenntnis: Ich mag diese Art von Zeitvertreib nicht, überhaupt nicht. Nicht mehr. Das ist aus. Lange schon aus. Und vorbei. So ist es Frank Grüttner mit seiner Kunst gegangen. Die Sammler wollten immer weiter immer dasselbe, aber er wollte nicht mehr, mochte nicht mehr. Nicht immer weiter immer dasselbe. Und er ließ es dann auch.

In Frankfurt kennen viele die Geschichte von einem Maler, der in einem großen Anfall viele herrliche Bilder auf riesige Flächen malte. Seine Galerie fand die Bilder prima, nur zu groß. Da hat dieser Mann sich hingestellt und die Bilder alle noch einmal auf kleinere Formate gemalt. Die Szene hat gelacht. Die Galeristin hat verkauft. Aber das ist eine andere Geschichte.
Frank Grüttner hat das nicht so gemacht. Er hat aufgehört und nach einer neuen Kunst gesucht. Die Findlinge dieser Suche sind im Atelier zu besichtigen: Es gibt kolorierte Federzeichnungen, ein Zyklus heißt »Der 7. Tag«, ein anderer »Tisch«, die Tisch-Arbeiten sind Vorstudien für ein großes Ölbild, auf dem zwei Feuerköpfe die Welt verhandeln. Frank Grüttner hat sich geschüttelt, hat sich von jeder festen Stilistik gelöst, hat zerrissene Menschen gemalt in Öl, archaische Flächenbilder wie Höhlenzeichnungen, hat die leere Leinwand durchstochen. Die Leinwand ist Haut, sagt er. Man versucht einzudringen. So hat er geschlitzt und gewütet eine Zeitlang. Lucio Fontana ist am Schlitzen von Leinwänden reich geworden und gestorben. Frank Grüttner hat den Pinsel als Messer wiederentdeckt, die Farbe Blut. In einem Nebenraum stehen hintereinander Bilder einer Ausstellung, die noch nicht zu sehen war: Es gibt einen »Zerrissenen Dionysos«, einen Orpheus, der wie Mark Spitz hintüber einer türkisen Kante in die Unterwelt des Ozeans springt, die »Fixerin« in Öl – »müßte längst im Städel stehen« –, dazwischen zwei leere aufgespannte Leinwände: »Hier kommen noch Jesus und Apollo drauf.« Im Atelier hängen neben den archaischen Flächenbildern schwarze Ölbilder, Schwarzübermalungen. »Du malst eine Figur. Die ist nicht stark genug. Dann übermalst du ein bißchen. Dann mehr. Das ist wie ein Rausch. Plötzlich ist der Rausch vorbei. Dann ist es fertig, glaube ich.«
Früher hat Grüttner sich nie Gedanken gemacht, warum die Leute seine Bilder kaufen. Damit fängt man erst an, wenn man seine Bilder nicht mehr verkauft. Die Liebhaber des sanften Surrealismus waren befremdet, als ihr Grüttner plötzlich zerrissene Menschen malte, böse Frauen und böse Männer, geteilt, zerrissen, geschunden in Stricken. Als er die Leinwand defloierte, gab es schon keine Liebhaber mehr. Jetzt hat Grüttner sich gefunden und könnte eine Ausstellung mit den Früchten der Suche machen. Vielleicht ist sie demnächst im Kutscherhaus in Berlin zu sehen. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag.
Es gibt noch einen treuen Sammler in Berlin, der geblieben ist. Der war auch furchtbar traurig, daß Grüttner nicht mehr die schönen Bilder malt. Aber er hat weiter gekauft. Von dem lebt Grüttner seither. »Ein Künstler, der ehrlich arbeiten will, kommt ohne Hilfe nicht aus«, sagt Grüttner. Und dann gibt es noch den Steuerberater. Der nimmt nichts für die Steuerbera-

tung, richtig viel zu beraten hat er im Augenblick auch nicht, einmal hat Grüttner ihm ein Bild geschenkt, andere hat er ihm verkauft, und dann hat der Steuerberater auch mal einen Kunden mitgebracht, der auch ein Bild gekauft hat. Grüttner verkauft sich zur Zeit per Mundfunk.
Kunst ist etwas Tödliches, sagt er.
Er hat sich nicht in das Ghetto stecken lassen, ist nicht gekauft von der Szene, vom Kommerz, sucht und macht seine Kunst, sagt er. Er ist frisch verliebt, das Konto ist auf Null, die Miete für diesen Monat ist bezahlt, beim Händler für Malmaterial kann er anschreiben lassen, der Hund hat zu fressen, für die Stadt hat er eine Beuys-Ausstellung gemacht, die schlecht besucht war. Es geht ihm gut, sagt er und: »Ich leide manchmal ganz schön.«

Ottmar Hörl hat auch nie Geld. Aber er leidet nicht. Er hat deswegen nie Geld, weil er es sofort in Kunst investiert. Nun ist Ottmar Hörl kein Sammler, kein Galerist, sondern ein Künstler. Einer von 819, genau genommen, 820 Frankfurter Künstlern. Seine Briefmarke im Buch der bildenden Künstler steht neben der von Karin Hoerler und zeigt ihn mit einem Fotoapparat in der rechten Hand über einem Schacht. Ottmar Hörl ist ziemlich weit oben. Nur hängt er nicht oben, weil man seine Kunst nicht einfach so an die Wand hängen kann. Manchmal, wie auf diesem Foto, ist er sehr weit oben, noch weit über den Dächern der Türme dieser Stadt. Einst ist er auf die Türme geklettert und hat Spiegelreflexkameras abgeworfen, die unterwegs alle halbe Sekunde ein Bild vom Sturz aufnahmen. Das ist ein bißchen verboten, wenn man aber so weit oben ist wie Ottmar Hörl, gibt es schon mal Sondergenehmigungen. Er würde es aber sicher auch ohne Genehmigung machen. Einige Male ist er schon mit einem Flugzeug aufgestiegen, um die Kameras von noch höher oben abzuwerfen. Unterwegs läuft die Automatik. Im Stürzen und Trudeln werden Bilder gemacht, das erste wie ein offizielles Luftbild, dann schiefe Krümmungen, Ebenen, näherkommende Erde, Bäume, Gras, Ende.
In Hörls Atelier steht ein Waschkorb mit zertrümmerten Spiegelreflexkameras, manche sind nur noch Klumpen. Er hebt sie auf »fürs Finanzamt«.
Als Hörl 26 Jahre alt war, hätte er nicht gedacht, daß er einmal so hoch aufsteigen würde und auf diese Art. Er hatte Maschinenbau studiert und arbeitete in Rüsselsheim in einem Ingenieurbüro. Abends hat er Sachen gebastelt, zusammengeschweißt, konstruiert, nur so für sich. Damals besaß er italienische Anzüge, eine Eigentumswohnung und zwei Autos. Und dann haben Freunde seiner Eltern seine Sachen gesehen und gesagt, bewirb dich doch mal auf der Kunsthochschule. Das ist ja toll, was du da machst.

Er habe damals keine Ahnung gehabt, was das ist: Kunst, sagt er heute. Heute hat er keine italienischen Anzüge mehr, keine Eigentumswohnung, keine Autos. Er bewarb sich in Frankfurt, wurde genommen und sagte dem Ingenieurbüro: »Ich komme morgen nicht mehr.«

An der Kunsthochschule zu Frankfurt saßen viele junge Menschen, die schon Künstler waren, bevor sie überhaupt angefangen hatten, Künstler, die immerzu über das redeten, was sie tun wollten, und überhaupt nichts machten. Wenn man da ein bißchen gut war, war man gleich der Beste. »Zu 99 Prozent sitzen da Leute, die zu blöd sind für was anderes«, sagt Hörl heute. Er sei da völlig isoliert gewesen und überhaupt nicht vorbereitet auf die intellektuellen Spielchen: Er kannte die Namen der wichtigsten Galerien nicht und arbeitete. »Morgens, wenn die Schule aufmachte, war ich schon da, und um 8 Uhr abends mußten die mich immer rausschmeißen.«

In der Bildhauerklasse war er bald zu weit, um noch Objekte zu machen, er wollte direkt an Architekturen etwas machen, Räume verändern. Also hat er die Städel-Schule durchbohrt wie ein Schaschlik. Als er den Professoren den Plan vorgetragen hatte, fanden die seine Idee doch nicht so gut. Die hatten noch nicht begriffen, daß Ottmar Hörl sie nicht um Erlaubnis bitten wollte, sondern ihnen nur mitteilen wollte, was er sowieso und in jedem Fall tun würde.

1987 mietete er zusammen mit einem Industriedesigner für zwei Monate ein Haus. Die Räume in dem Haus wurden verändert, Lichtinstallationen, Raumtransplantationen, neue Räume entstanden. Die beiden bezahlten die Miete, das Material, Kataloge, Einladungskarten ... Nach der Ausstellung war Ottmar Hörl zum ersten Mal pleite, und die Frau war auch weg.

Hörl war ein paar Jahre bei der Galerie AK, machte Räume und Skulpturen aus Well-Skobalit, nagelte 66 gelbe Gartenzwerge mit dem Bauch nach unten auf den Fußboden. Er hätte genauso gerne Rolex-Uhren mit dem Bauch nach unten auf den Fußboden genagelt, aber soviel Geld hatte er nicht. »Mich interessiert das alles nur, um es zu sehen, nicht um berühmt zu werden. Mich interessiert auch keine handwerkliche Perfektion«, sagt er und: Erfolg braucht man nur, damit man seine Projekte in die Tat umsetzen kann. 1986 ist er aus der Galerie AK ausgestiegen. Mit zwei Lehrern vom Städel hat er die Gruppe Formalhaut gegründet. Der Name ist ein Mißverständnis. Hörl hatte von einer Sternengruppe Fomalhaut gelesen und sich aus Versehen ein »r« dazu gemerkt. Das Mißverständnis wurde weltbekannt, als sie auf einer Wiese sämtliche Kühe in Häuser aus Wellplastik stellten.

Hörls Projekte sind groß und teuer. Inzwischen gehen seine Pläne nur noch, wenn eine Gemeinde oder ein Sponsor das zahlt. Beim Hamburg-

Projekt darf Formalhaut ein Glashaus für 180 gelbe Mülleimer bauen. Wenn man keinen Waffenschein hat, ist es nicht nur verboten, sondern kostet auch 4500 Mark, mit einem Präzisionsgewehr Löcher in die Wand eines Raumes zu schießen. Demnächst möchte Hörl Bleizeichnungen in einem anderen Raum machen: mit einem Maschinengewehr. Alles und alles Geld steckt dieser Besessene in seine Projekte. »Wenn ich mehr Geld hätte, würde ich noch mehr Geld ausgeben«, sagt er. »Und wenn ich kein Geld hätte, würde ich sogar eine Bank überfallen, um meine Dinge zu machen.«
Das muß er nicht. Sie geben das Geld freiwillig. Die Deutsche Bank in Frankfurt bezahlte ihm einmal einen Hammerwerfer, der einen Fotoapparat vom Eisernen Steg hinaus in den Main geschleudert hat. Der Fotoapparat hing an einer langen Angel, einer Art Haifischleine und machte Bilder von der Stadt beim Flug über den Main. Auch den Wettbewerb beim Bau der Siemens-Schule hat Hörl gewonnen. Jetzt darf er an der Autobahnbrücke, an der Eisenbahnbrücke und hoch über dem Fluß auf einem Kran, der immer dort stehen bleiben soll, Videokameras installieren, die den Main »überwachen«. Ihre Bilder sollen bis in alle Ewigkeit in den Monitoren zu sehen sein, die an einer Wand in den Neubau eingelassen werden. Man kann auch oben sein, ohne oben zu hängen.

Wenn Frank Grüttner durch Frankfurt geht, kann er von dem Tag träumen, an dem er einmal ganz oben sein wird. Davon träumen alle, nicht nur die anderen 819 Künstler, auch die kleinen Banker. Kirkeby hängt schließlich auch irgendwo da oben und ist doch nur ein Frankfurter Künstler. Wenn man den Kopf in den Nacken legt, kann man sich im neuen Messeturm, ganz oben in der Glaspyramide eine Wand vorstellen mit einem Bild. Man kann sich vorstellen, man habe kein »von« mehr, da oben hänge ein Grüttner, ach was, nicht einer, lauter Grüttners sollen dort hängen. Einmal ganz oben sein. Nur muß man beim Träumen aufpassen, daß einem nicht ein Fotoapparat auf den Kopf fällt. Ein Fotoapparat von Ottmar Hörl. Ein Hörl eben.

Reinhard Stangl
Der Apfel als Weltbild

Kleine Kunstgeschichte der DDR

Frage: Bei den Novemberdemonstrationen in Leipzig, Dresden, Ost-Berlin, so hörten wir hier, wurden auch Unmutsäußerungen gegen Künstler laut. Waren die Künstler in der DDR privilegiert?

Reinhard Stangl: Einer der Sätze, die ich mir auf den kleinen Zettel hier geschrieben habe, lautet: In der DDR sind die Künstler privilegiert. Es wird natürlich Kollegen in der DDR geben, die über diesen Satz erbost sind. Aber ich kann es im nachhinein nur bestätigen, und das ist auch die Meinung meiner Freunde, die inzwischen hierher gekommen sind: In der DDR waren wir privilegiert. Das hängt einerseits damit zusammen, daß man als Künstler in der DDR viel weniger Existenz-Probleme hat. Die Atelier-Miete kostete in der Regel 50 Mark, meine Wohnung 25 Mark; dann mußte man noch etwas zum Essen kaufen, also brauchte man im Monat vielleicht 500 Mark, um zu existieren.

Aber diese 500 Mark mußte man verdienen?

Mit dem Verdienen eines Künstlers war es so eine Sache. Natürlich mußte man etwas verdienen. Aber der Staat griff immer im entscheidenden Augenblick ein, unmerklich oder merklich. Es gab Stipendien oder es gab Aufträge, und diese Arbeiten wurden überdurchschnittlich gut bezahlt, fast Weltniveau, würde ich sagen. Für einen Kopf kriegte man 2000 bis 3000 Mark, für eine große Plastik 8000 Mark, das war viel Geld. Davon konnte man wieder eine Zeitlang leben und hatte keine existentiellen Probleme, die zu Spannungen führten oder die Leute motiviert hätten, auf die Barrikaden zu gehen.

Gab es auch eine soziale Fürsorge seitens des Staates, also Krankenversicherung, Altersversicherung?

Ja, man war versichert wie jeder andere Bürger auch, das mußte man nicht selber machen wie hier. Man war ja erst Künstler, wenn man die Steuernummer bekam. Und die Steuernummer bekam man im Normalfall nur, wenn man Mitglied des Verbandes war. Es gab Ausnahmen, vor allem in letzter Zeit, aber das waren schon Auflösungserscheinungen.

Warum mußte man im Künstlerverband sein?

Weil man sonst als asozial galt.
Und wie kam man in den Verband hinein?
Der Hauptweg war: man studierte. Man mußte also Abitur machen, denn ohne Abitur kam man schwer auf die Hochschule. War man auf der Hochschule, mußte man sich gut halten, damit man abschließen konnte. Dann durfte man sich für den Verband bewerben. Wie alt war ich da? Siebenundzwanzig. Bis dahin mußte ich sozusagen durchhalten. Auch meinen Mund halten, damit ich in diesen Verband kam, damit ich überhaupt als Maler arbeiten konnte. Das war die existentielle Voraussetzung.
Die Aufnahme in den Verband erfolgte allein durch den Verband, nach künstlerischen Erwägungen?
Ja. Man konnte sich natürlich auch als Dilettant, als begabter Laie, bewerben, wie zum Beispiel Peter Herrmann aus Dresden, der hat es auf diese Weise geschafft. Auch Penck hat nicht studiert – der war allerdings nie im Verband, aber er konnte existieren.
Sie sagten, man mußte vorher den Mund halten. Mußte man auch den Pinsel in einer bestimmten Weise halten? Was waren die Kosten dieser sozialen Privilegierung?
Ich habe bisher vor allem von der existentiellen Seite gesprochen. Aber das Geld spielte nicht die große Rolle. Der Staat griff fördernd ein, doch der Künstlerverband war nicht direkt dem Kulturministerium unterstellt. Wie so vieles, war auch die Finanzierung dieses Verbandes dubios, und wenn heute einige Leute sagen, daß sie über die Partei gelaufen sei, dann glaube ich das. Die Partei hielt sich die Künstler ja als Schmücker ihres Sozialismus. Der Schmuck verwelkte zwar am Schluß immer mehr, aber zu Ulbrichts Zeiten, als man begann, die ganze Kultur zu organisieren, galt es als ausgemacht, daß die Kunst den Sozialismus schmücken solle. Ulbricht ließ sich ja auch noch malen, anders als Honecker.
Galt auch der Künstler selber als Schmuck, etwa bei festlichen Anlässen?
Er nicht. Es gab zwar so ein paar Vorzeige-Ganoven, möchte ich mal sagen, aber im großen und ganzen standen die Maler eher am Rande.
Das andere große Privileg war die Reisemöglichkeit.
Ja, das war eine enorme Privilegierung gegenüber der übrigen Bevölkerung. Die Künstler gehörten zu den ersten, die in den Westen reisen durften.
Durften sie alleine reisen?
Ja.
Und seit wann?
Seit Ende der siebziger Jahre durften eigentlich alle fahren. Aber am Anfang haben sich viele nicht getraut. Das hat sich erst allmählich entwickelt. Bis zum 9. November 1989, nehme ich an, sind dann fast alle DDR-Künstler

wenigstens einmal in den Westen gefahren. Ich selbst war schon 1978 in Spanien.

Für wie lange?

Für vier Wochen. Ich hätte auch ein halbes Jahr bleiben können, aber ein halbes Jahr waren die Träume nicht zu finanzieren.

Wie kamen Sie zu dieser Reise?

Das war sehr witzig. Ein Freund aus Spanien, der als Emigrant in der DDR gelebt hatte, lud mich 1977 ein. Ich war damals noch nicht einmal Mitglied des Verbandes, erst seit vier Wochen Kandidat, und habe die Frechheit besessen, sofort einen Reiseantrag zu stellen. Der wurde innerhalb weniger Wochen von der DDR genehmigt. Bloß die Spanier machten Schwierigkeiten, die standen noch unter dem Einfluß Francos. Als ich in die spanische Botschaft kam, waren die völlig verdutzt, daß überhaupt ein Privatmensch reisen durfte, dazu noch ein Künstler. Das war denen nicht geheuer, sie hielten mich wohl für einen Aufpasser, eine Art malenden Stasi, und haben mir das Einreisevisum verweigert, über ein halbes Jahr. Die DDR hielt aber durch. So durfte ich dann im Sommer des darauffolgenden Jahres fahren. Das war eine Sensation bei meinen Freunden.

Demnach waren Sie einer der ersten?

Ja, und das Interessante ist, daß sich die meisten überhaupt nicht trauten, einen Antrag zu stellen. Sie dachten, wenn sie den Antrag stellen, schadet ihnen das.

Hat sich das neue Privileg nicht mit Windeseile herumgesprochen?

Allerdings. Aber es hat sich keiner getraut. Die Leute waren damals, nach den Biermann-Geschichten, in so einer Erstarrung, daß keiner mehr wagte, irgend etwas zu unterschreiben, irgend etwas zu fordern.

Auch nicht das Selbstverständliche?

Nein. Die Selbstzensur war ja bei den bildenden Künstlern drüben fast am weitesten verbreitet.

War das bei den Künstlern anders als bei den Schriftstellern? Betraf die Selbstzensur hauptsächlich die Art des Malens, oder ging das weiter?

Ich will es mal so sagen: Als ich nach meinem Studium in den Kultur- und Kunstbetrieb hineinkam, da war nach den Ulbricht-Jahren und nach dem Fall Biermann eine merkwürdige Situation entstanden. Überall hörte man, daß Ausstellungen verboten wurden. Man traute sich schon gar nicht mehr, irgend etwas zu machen. Ich hatte ein Stilleben gemalt, ganz normal, ein Tisch, ein Brief darauf, Tasse und Glas. Und ringsum ein Bilderrahmen mit Zeitungsartikeln beklebt – das war so ein schöner Grauwert. Einfach nur Zeitung, und schon vergilbt. Da war zum Beispiel etwas über Ausbürgerung und Ausschluß aus dem Schriftstellerverband aufgeklebt, leserlich,

aber nicht unbedingt ins Auge fallend – es gab einen Rieseneklat, das Bild sollte abgehängt werden. Die Aufpasser reagierten unglaublich stark auf Nebensächlichkeiten. Das Bild zeigte ja nicht einmal Ulbricht nackt oder so etwas. Es hieß nur: Ein stilles Leben, mit alten Zeitungen umwickelt. Keine Westzeitungen, sondern Ausschnitte aus dem *Neuen Deutschland*. Das war schon eine Provokation. In dieser Atmosphäre wußte man: wenn man eine bestimmte Grenze überschritt, erlebte man was. Dann reagierten die prompt. Und je weiter man sich vorwagte, desto gefährlicher wurde es. Also: Ulbricht nackt zu malen und auszustellen, hätte unter Garantie Gefängnis bedeutet.

Nun ja, hier kann man auch nicht den Kohl nackt malen.

Doch, man kann. Aber was bringt es?

Wie kam man nun in Ausstellungen hinein? Gab es da eine Hürde, wer übte das Wächteramt aus?

Die Wächterrolle hat auch hier die Partei gespielt, soweit ich das beurteilen kann. Ich kann das natürlich nur an meiner eigenen Geschichte rekonstruieren. Wir machten 1978 in der Galerie Mitte in Berlin eine Ausstellung, verschiedene Künstler, und als bekannt wurde, daß dort einige subversive Bilder zu sehen seien, was überhaupt nicht der Fall war, kamen ein paar Leute von der Parteileitung des Verbandes und sollten feststellen, ob das der Öffentlichkeit zuzumuten sei. Die Partei spielte innerhalb des Verbandes eine ganz starke Rolle, der Parteisekretär war immer dabei.

Wenn man also im Verband bleiben wollte, an Ausstellungen teilnehmen wollte usw., mußte man richtig malen und richtig reden und sich richtig verhalten: Umfaßte das die gesamte Person – als Künstler, als Privatmensch, als DDR-Bürger –, oder hatte man auch Freiräume, sowohl im Malen als auch im Leben?

Es gab Freiräume. Die Kunst selber war ja ein Freiraum. Vielleicht ist deshalb so wenig passiert in der Malerei. Es gab einige wenige Künstler, die sich vorgewagt haben, aber im großen und ganzen haben die Maler geschwiegen. Oder sie sind in die Vergangenheit ausgewichen oder, was in den letzten Jahren immer häufiger geschah, ins Abstrakte, ins Nachvollziehen der Moderne. Das wurde auch geduldet, nachdem Honecker gesagt hatte: Kein Porträt von mir, im übrigen laßt die Künstler machen, was sie wollen. Und was passierte? Rückzug ins bürgerliche Zimmer, Stilleben, Akte. Dagegen ist nichts zu sagen, ich mach's ja selber. Aber damit war auch dem, was in der Kunst immer noch gebrodelt hat, sozusagen das Wasser abgegraben. Die Leute malten nun Akte, riesengroß und grün und gelb, oder sie malten zunehmend abstrakter, und das wurde auch erlaubt. Zuerst war's verboten, das machte die Sache interessant. Aber am Ende

war's völlig normal, daß man abstrakte Bilder ausstellte. Das haben mir meine Freunde berichtet, die so arbeiten.

Wann begann diese Freiheit in der Wahl der künstlerischen Mittel und der Sujets?

Ich würde sagen, Anfang der achtziger Jahre, etwa zu der Zeit, als ich wegging, da begann das schon. Es war wie ein großes Erlebnis. Je abstrakter die Arbeiten wurden, desto mehr Interesse fanden sie beim Publikum, das so etwas ja noch nie gesehen hatte. Ähnlich war es mit Aktionen, Perfomances u.s.w. Und der Partei war's auch recht, die hatten ja Angst vor dem Abbild. Wenn man zum Beispiel, wie mein Freund Peter Graf in Dresden, eine leere Ölsardinenbüchse malte und ausstellte, fühlten sich schon einige angegriffen. Ein anderes Beispiel: Wilhelm Rudolph malte mal eine Hyäne, das war schon Mitte der sechziger Jahre; Ulbricht kam in die Kunstausstellung und sagte: »Was ist denn das, was soll denn so was?« Da gab es einen Riesenaufstand. Die sahen die Hyäne, die sahen sich als Hyäne. Als ich später den Rudolph fragte, warum er das gemalt habe, sagte der: »Es war ein so tolles Tier, wie es so dastand, so würdig.« Der war einfach fasziniert von dem Vieh und malte es in entsprechender Größe, aber das wurde sofort politisch verstanden.

Dann war die Reaktion der Gegenseite immer berechenbar?

Ja. Man kannte die andere Seite ganz genau, man wußte, wie sie reagiert. Eine leere Büchse war eben eine *leere* Büchse. Da war nichts drin. Und das verstanden die als Provokation. Da mußte man gar nicht Stalin malen mit Kreuzen drüber, so Andy-Warhol-mäßig, das war gar nicht nötig, ein leerer Tisch tat es auch. Und deshalb waren sie, glaube ich, ganz froh, daß die DDR-Malerei plötzlich ins Private auswich. Die Blumenmalerei kam wieder, der Blick aus dem Fenster, ewige Blicke aus dem Fenster, über die Dächer in Berlin, und Akte lagen ewig regungslos da, und dann das Abstrakte. Das ärgerte niemand mehr, damit war keiner auf die Straße zu bringen.

Demnach waren die Veränderungen gar nicht so sehr eine Folge davon, daß die DDR-Kunst seit der Documenta 6 (1977) im Westen Liebhaber fand, von Sammlern und Museen gekauft wurde und Valuta brachte. Uns hier erschien es fast so, als wäre die SED wegen ein paar Devisen bereit gewesen, den Sozialistischen Realismus zu opfern.

Das mit den Devisen kam im Grunde erst viel später. Denn der größte Devisenbringer, der Millionen gebracht hätte, wäre Penck gewesen, und den haben sie ja 1981 rausgeekelt: mit Drohungen, daß er ins Gefängnis kommt, wenn er so weitermacht. Der hat seine harmlosen Strichmännchen gemalt, die natürlich auch nicht so harmlos waren. Penck malte ja immer

das Männeken, das sich ergibt. Und so war er selber auch. Ich habe ihn in Dresden gut gekannt. Er war jemand, der sehr viel Angst hatte vor diesem Apparat, wie wir alle, und seine Bilder sind die Widerspiegelung dieser Angst. Deswegen sind sie auch so klar mit der Situation in der DDR verbunden. Hier im Westen sind sie natürlich etwas ganz anderes geworden, dem Markt unterworfen.

Wie stand es nun in der DDR mit dem Markt? Man bekam Aufträge vom Staat oder von irgendwelchen Betrieben, aber man malte natürlich auch ohne Auftrag: Wurden diese Bilder über den staatlichen Kunsthandel verkauft? oder durch Galerien? oder privat?

Darüber habe ich mich mit einigen Freunden unterhalten, weil sich das jetzt auch alles im Umbruch befindet. Die Situation ist ja nicht mehr die gleiche wie vor zehn Jahren. Aber grundsätzlich kann man sagen, daß die Künstler in der DDR gelebt haben wie zu van Goghs Zeiten. Sie haben einfach produziert, was ihnen Spaß machte; jedenfalls der überwiegende Teil. Sie malten eben den Blick aus dem Fenster, die Freundin, den Tisch usw. Und dann gab es auch Leute, die ein bißchen politischer gemalt haben oder Figuren gemacht haben, die ihre Wut ausdrückten. Aber sie haben fast immer in kleineren Formaten gemalt, große Formate kannten sie gar nicht. Nur Leute wie Sitte malten in großen Formaten, das waren eben die Staatskünstler, die für große Projekte arbeiteten, große Gebäude ausschmückten.

Zu den anderen, die vor sich hinmalten wie zu Zeiten van Goghs, kamen dann private Käufer?

Ja, Anfang der siebziger Jahre entstanden in der DDR viele kleine Galerien.

Private Galerien?

Staatliche. Es war der Zeitpunkt, als die letzten Privatgalerien aufgaben. Das hängt wieder mit dieser Verstaatlichungsgeschichte zusammen. Ich kannte nur noch ganz wenige private Galerien. In Leipzig gab es eine von der Kirche und später noch eine ganz gute, »Eigen & Art«, in Dresden gab's einen privaten Kunsthändler in der Zittauer Straße, einen alteingesessenen, auch in Meißen einen, aber die starben weg oder wurden verdrängt oder sie hauten ab in den Westen. Einige wurden auch kriminalisiert. Dazu muß man wissen, daß Bildersammeln in der DDR völlig sinnlos war, weil man damit Vermögen anhäufte und nach dem Vermögensgesetz besteuert wurde. Wenn man zum Beispiel einen Kirchner geerbt hatte, dann wurde der nach westlichen Maßstäben bewertet, und man mußte irrsinnige Summen dafür bezahlen. Auf diese Weise wurden die privaten Sammlungen zerschlagen. Es gab ja in der DDR noch Sammler, die Expressionisten oder

Bauhaus-Künstler besaßen. Die wurden irgendwann in den siebziger Jahren ganz hart zur Kasse gebeten, und wenn sie nicht bezahlen konnten, wurde die Sammlung beschlagnahmt.

Und in den Westen verkauft?

Ja, skrupellos. Das ging so weit, daß in den letzten Jahren auf dem Kölner Kunstmark Expressionisten zu Billigstpreisen verscherbelt wurden. Das waren zum Teil hervorragende Bilder, die aus den Archiven kleiner Museen oder aus dem Nachlaß verstorbener Künstler kamen. Die wurden in geradezu krimineller Weise in den Westen verkauft, so wie auch Antiquitäten aller Art und alte Meister.

Eine Zirkulation innerhalb der DDR fand nicht mehr statt?

Die wurde immer stärker eingeschränkt. Es gab ja nur staatliche Ankaufshäuser: Die Sachen verschwanden einfach und tauchten dann im Westen wieder auf.

Also ein Ausverkauf zu sehr ungünstigen Bedingungen?

Ein skrupelloser Ausverkauf der Kunst, einschließlich der privaten Sammlungen und der Einzelstücke, die der Staat beschlagnahmt hatte. Und wenn ein Sammler selber verkaufte, wurde er nach DDR-Gesetzen kriminell. In manchen Fällen sind Leute deshalb ins Gefängnis gewandert. Das private Sammeln war ein großes Risiko.

Auch der Erwerb von Bildern lebender Künstler?

Wenn man richtig sammeln wollte, wie es heute im Westen geschieht, dann wäre das aufgefallen.

Und wenn man nun einen Stangl kaufte, als der gerade erst anfing zu malen, und jedes Jahr einen dazu?

Natürlich konnte man sich einen Stangl oder sonstwas kaufen, das haben auch einige gemacht. Aber das war weniger Sammeln als Liebhaberei. Die Bilder waren ja nicht so groß. Wenn man zehn davon in der Wohnung hatte, das fiel gar nicht auf. Und es blieb sozusagen im Familienkreis.

Was war denn dann die Aufgabe der staatlichen Galerien, die in den siebziger Jahren auf den Plan traten?

Als die privaten Galerien verschwunden waren, mußte das Vakuum ausgefüllt werden. So wurden den Kulturhäusern kleine Galerien zugeordnet und in der Regel auch mit guten Leuten besetzt. Die Großen kümmerten sich nicht darum, und so fanden sich diejenigen, die ein bißchen am Rande der Gesellschaft standen, in diesen kleinen Galerien wieder. Es gab ganz wichtige darunter, zum Beispiel die Galerie Mitte in Berlin, die Klara-Mosch-Galerie in Karl-Marx-Stadt oder in Dresden das bekannte Leonardo-Museum, das war eine kleine Galerie, die vom Verband geleitet wurde, und die Galerie Nord. Um diese Galerien bildeten sich Gruppen von Künstlern, die

auch im Beirat waren und den Betrieb organisierten. Aber das waren keine Verkaufsgalerien. Es ging sogar so weit, daß sie gar nicht verkaufen durften. Sie vermittelten nur Käufer an den Künstler, dann konnte man sich privat einigen, ohne daß man Prozente an die Galerie abgeben mußte. Aber das hat sich auch geändert. Heute verlangt die Galerie, soviel ich weiß, etwa 20 Prozent.

Das sind ja schon marktwirtschaftliche Aufweichungserscheinungen!

Ja. Das kommt auch daher, daß die Zahl der Künstler in der DDR überdimensional anwuchs.

Wir haben die Zahl 6200 – kann das stimmen?

Durchaus. Ich hatte, als ich wegging, die Zahl 5002.

Ohne oder mit Ihnen?

5001 blieben hinter mir zurück. Das waren für das kleine Land enorm viele Leute. Aber die sind alle nicht so ehrgeizig dort – oder sie waren es nicht. Viele malten nur für sich, weil es, wie gesagt, kaum existentielle Probleme gab. Das bißchen Geld, das man brauchte, bekam man auch anders zusammen.

Die großen Staatsaufträge gingen an die Staatspreisträger, oder kam es auch vor, daß ein weniger namhafter Künstler so einen Auftrag erhielt?

Man mußte schon in der Nomenklatura drin sein. Es war zwar möglich, daß ein eher unbekannter Künstler mal etwas bekam, aber das war die Ausnahme. Die großen Aufträge gingen bis in die achtziger Jahre fast ausschließlich an eine Gruppe von Künstlern, die sehr parteikonform waren.

War das Sujet dann vorgeschrieben?

In großen Zügen ja. Mein Freund José Renau, der spanische Emigrant, der bei Siqueiros gelernt hatte und nun sein Lebenswerk auf DDR-Wänden realisieren wollte, bekam verschiedentlich Aufträge für Wandbilder: riesige Flächen. Die sind ja immer teuer, auch für DDR-Verhältnisse. Einmal ging es um zwei große Bilder: das eine sollte die Stadt, die Industrie, die Zivilisation zeigen, das andere die Natur. Also Dialektik der Natur à la Engels – das war ja alles noch sehr undifferenziert in der DDR, das konnte man noch so plakativ vortragen. Er kriegte auch den Zuschlag, und das Bild war wirklich schön: eine Riesenstele, vielleicht 40 mal 6 Meter hoch. Die Kommission kam und sagte: Deine Natur ist zwar ganz schön, aber zu wenig Inhalt drin. Auf soviel Wand und für soviel Geld möchten wir mehr Inhalt sehen. Die haben die Natur einfach nicht akzeptiert.

Was wäre »Inhalt« gewesen?

Er hat sich dann leider gebeugt und einen riesigen Karl-Marx-Kopf gemalt, der, glaube ich, auf Orgelpfeifen ruhte...

Statt Natur?

Ja, es ist ein ganz schreckliches Bild geworden. Aber er hatte erst mal Ruhe. Ich will nur den Mechanismus beschreiben. Selbst wenn man eine gute Idee hatte, eine formal eindeutige Lösung hatte, die ersten Gremien durchlaufen hatte, gab's plötzlich einen, der sagte: Da ist zu wenig Inhalt drin. Damit war die Sache erledigt. Bis 1980 war es nicht möglich, ein offenes, kritisches Wandbild zu malen. Deswegen haben sich viele Leute von dieser sehr gut bezahlten Wandmalerei zurückgezogen und lieber Stilleben gemalt. Das war gewissermaßen eine alternative Position.

Wo sind eigentlich die ganzen Inhalt-Bilder geblieben, etwa die berühmten Traktoristinnen?

Tja, ich glaube im Keller.

Die wurden wirklich gemalt, die Traktoristinnen?

Die wurden gemalt und sind teilweise im Keller verrottet. In den Archiven der Hochschule der Künste in Dresden habe ich noch meterweise Traktoristinnen gesehen.

Ursprünglich gemalt für Betriebe?

Erst mal als Fingerübung für Kunststudenten. Und die besonders geschmacklosen wurden dann ausgestellt.

Nochmals zurück zum staatlichen Kunsthandel. Die Galerien waren also Ausstellungsorte und Kontaktstellen für das Publikum, aber keine Verkaufsläden. Waren sie Schrittmacher für die Museen?

Erst sehr spät. Zunächst waren die großen Ausstellungen in den Museen den Staatskünstlern vorbehalten. Das änderte sich dann durch das Nachrücken von jüngeren und ein bißchen progressiveren Kunstwissenschaftlern, so daß ab und zu auch Bilder von jüngeren und progressiveren Künstlern gezeigt wurden. Die Kulturpolitik wandelte sich ja unter Honecker, das darf man nicht vergessen. Wenn er sagte, wir wollen die ganze Breite und Vielfalt, dann war das ein Signal – auch für die großen Ausstellungen in den achtziger Jahren.

Wenn nun westdeutsche Museen kamen oder ein Herr Ludwig, gingen die direkt zu den Künstlern in die Ateliers, oder lief das über den staatlichen Kunsthandel?

Meines Wissens lief alles über die »Staatliche Kunst- und Antiquitäten GmbH«. Wenn ich mich nicht irre, war das so geregelt, daß der Künstler einen ganz geringen Betrag, vielleicht 15 Prozent des Preises, in Forum-Schecks ausbezahlt bekam, den Rest in DDR-Geld, abzüglich irgendwelcher Spesen für den Kunsthandel. Das war ein ganz schöner Tort für die Betroffenen. Sie sagten, wir bringen euch soviel Westgeld, warum dürfen wir nicht in den Westen reisen? Diesem Argument konnten sich die Behörden nicht verschließen. Seit den späten siebziger Jahren, als Peter Ludwig

begann, DDR-Kunst zu sammeln, bekamen sie natürlich mit, daß Künstler Devisenbringer sind, die man gut behandeln muß. Daß Penck gehen mußte, war für sie sicher ein arger Schock, denn an dem hätten sie viel Geld verdienen können.

Unter diesen schwierigen Bedingungen, sollte man annehmen, wurden die Leute erfinderisch und entwickelten einen Schwarzen Markt. War es so?

Nein, denn das Geld spielte ja keine große Rolle in der DDR. Wenn man im Westen eine Ausstellung macht, ist die erste Frage immer: Was hast du verkauft? Diese Frage gab es in der DDR nicht. Da wurde auch in Galerien nichts verkauft. Wenn man doch mal ein Bild verkaufte, dann war das etwas ganz Besonderes. Man freute sich natürlich über das Geld, aber man hatte ja immer soviel, wie man für das Leben brauchte. Insofern ging es nicht darum, daß man unbedingt etwas verkaufte. Auch die Konkurrenz unter den Leuten war nicht so groß. Ich möchte fast behaupten, man kannte das gar nicht, daß man andere Maler als Konkurrenten betrachtete. Das hat sich natürlich geändert unter dem Einfluß des westlichen Kunstmarktes.

Als Sie zu malen begannen, waren die großen Debatten über den Formalismus längst gelaufen, es gab den Leipziger Aufbruch, und der Vorwurf des Subjektivismus verhallte schon. Hat die Doktrin des Sozialistischen Realismus überhaupt noch eine Rolle gespielt in Ihrer Ausbildung und in späteren Auseinandersetzungen? Oder war das vorbei?

Ich kam genau in die Nachwehen. Ich kann mich noch gut an 1965 erinnern, an das berühmte elfte Plenum, wo die Kultur der DDR zur Debatte stand. Damals ging ich noch zur Schule. 1972, als ich in Dresden studierte, waren erst seit kurzem die Expressionistenbände in der Hochschul-Bibliothek für die Benutzung freigegeben. Überall spürte man noch diese Leere – eine fürchterliche Leere. Es gab nichts außer der russischen Malerei. Das war eine Phase, wo ein schwarzer Bilderrahmen einen Herrn Bondzin noch dazu veranlaßte zu sagen, ich würde einem pessimistischen Weltbild anhängen. Bilderrahmen hatten weiß zu sein. Das war dann auch die ganze inhaltliche Aussage. Es ist unglaublich, aber es war so. Man konnte damals zwar anfangen, alles mögliche zu malen, aber wir waren einfach nicht geübt. Wir malten natürlich auch Akte und versuchten, als Diplomthema keine Arbeiterdarstellungen zu wählen, obwohl das erwartet wurde. Einer machte Fischer am Meer, weil er gerne Landschaften malte. Ich machte Rummelplatz. Aber eine richtige Freiheit gewannen wir nicht. Weil die Lehrer ermüdete Propagandisten waren. Die meisten waren nicht in der Lage, etwas Vernünftiges über Malerei zu sagen.

Das war in Leipzig besser?

In Leipzig war es immer anders. Und sicher hat der Heisig eine interessan-

tere Rolle gespielt als unsere Lehrer in Dresden. An der Dresdener Hochschule gab es überhaupt keine Maler, da gab es nur verheerende Ideologen. Außer vielleicht den Zeichner Gerhard Kettner, der hat uns viel beigebracht. Die Ausbildung spielte sich im wesentlichen außerhalb der Schule ab. Wir haben uns bei den Malern, die damals etwa vierzig waren, umgesehen, haben in den Ateliers gefrühstückt und uns die Bilder betrachtet, uns über Kunst gestritten. Penck war damals überall, in jeder Ecke tauchte er auf, seine Arbeiten waren wichtige Impulse für uns.

An der Schule wirkten also ermüdete Ideologen, aber die Ideologie galt nichts mehr...

Ja, der Sozialistische Realismus verfiel damals schon.

Waren die neuen Entwicklungen von Theorien begleitet?

Nein, das war ja der Witz! Normalerweise ist jede Kunstentwicklung mit einer Theorie gepaart, auch beim Bitterfelder Weg und diesen ganzen strengen Doktrinen war es so. Aber plötzlich war keine Theorie, keine Ideologie mehr da. Die hatten so furchtbar gegrast, daß alle Leute verschreckt waren. Ein paar Kunstwissenschaftler versuchten zwar, sich zu profilieren, aber die kamen auch aus dem Nichts. Es gab niemanden, der uns etwas vermittelte. Es war ein Vakuum. Und da kam dann diese ganze West-Kultur, die Pop-Kultur, das floß so ein. Wir orientierten uns an Katalogen. Wir rannten jede Woche in die Kunstbibliothek und guckten uns die neuesten Kataloge an, von Natascha Ungeheuer bis Baselitz war alles da.

Und jeder suchte sich dann selbst ein Vorbild und wurde nicht mehr dirigiert?

Direktiven gab's natürlich noch. Die Leute saßen ja immer noch auf ihren Stühlen und übten ihre Funktionen aus, aber es kamen dann immer wieder andere Leute. Unsere Vorstellung von Kunst verdankten wir im wesentlichen Schriftstellern, die holten wir uns auch gleich an die Schule, sie hielten dort Vorträge, und das war für uns eine Art theoretische Untermauerung unserer Hoffnungen. Aber es war keine kunsttheoretische Orientierung.

Gab es auch keine Schlagworte oder Etiketten, wie sie in der westlichen Kunst so beliebt sind? Zum Beispiel Harald Szeemanns Begriff der privaten Mythologie: der hätte ja auch auf die Leipziger gepaßt. Die haben sogar schon früher angefangen, mythologisch zu malen, all diese Christusse und ...

Ikarusse...

... und andere mythischen Wesen – bedurften die keiner Begriffsstütze?

Die Flucht in den Mythos war ja nicht nur »privat«, sie hing damit zusammen, daß es so schwer war, die Wirklichkeit in der DDR zu bewältigen. Die Leipziger nahmen sich dieser Wirklichkeit an, sie wollten die Dinge genauer

benennen, aber das führte zu Schwierigkeiten. Ich weiß von meinen Leipziger Kollegen, daß immer ein massiver politischer Druck bestand. Es lag nahe, in die Mythologie auszuweichen. Ähnlich war's ja in der Literatur: Christa Wolfs Kassandra, Heiner Müllers Stücke usw. Man zitierte die Antike herbei oder bestimmte historische Themen, um etwas auszudrükken, was man direkt noch nicht sagen konnte, oder um einer Sache größere Allgemeingültigkeit zu geben. Bei den Leipzigern verlor sich das leider oft in Geschwätzigkeit und simple Kolportage. Das Problem der DDR-Kunst war ja immer, daß sie informieren sollte, Aufschluß geben sollte über die reale Situation.

Kunst als »Journalismus-Ersatz«, sagte Arno Rink dazu im Katalog zur Ausstellung »Leipziger Schule«.

Ja, viele *wollten* das auch, die Leipziger wollten es immer. Was tun? Richtig aussprechen konnte man die Dinge nicht, da bot die Mythologie eine Ausflucht. Das verband sich in angenehmer Weise auch mit der Literatur. Ich kann mich an unzählige Kassandra-Illustrationen erinnern. Aber das wird sich, glaube ich, sehr ändern. Die mythologische Thematik wird sich in diesem Maße in der DDR nicht halten. Sie war ein Produkt jener merkwürdigen Zeit.

Gerade im Hinblick auf diese Zeit sagte Günter Grass einmal, in Deutschland-Ost werde deutscher gemalt als in Deutschland-West. Sehen Sie das auch so?

Das ist sicher richtig. Ich empfand die DDR immer als ein Land des 19. Jahrhunderts. Fast so, als wäre mit Marx' Tod die ganze Entwicklung stehen geblieben. Die Produktionsverhältnisse, die Städte – alles sieht noch so aus wie einst. Auch die große Rede vom Klassenkampf hat sich ja lange gehalten in der DDR. Noch Anfang der achtziger Jahre sah man überall diese Klassenkampf-Losungen, und dann sah man die Leute rumlaufen und nach Bananen anstehen. Das war alles ein einziger Widerspruch. Auch die Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts überlebte in der DDR, das hohe Ansehen, das die Kunst und die Künstler genossen, diese Würde! Als ich studierte, kamen einmal Künstler in die Schule und sagten voller Ehrfurcht: Hier saß Kokoschka am Fenster. Wir waren die Erben, und diese Verbindung zur Tradition war so stark, daß man, wenn man in den Westen reisen wollte, den Dom in Lübeck meinte, um dort die gotischen Figuren zu sehen, oder den Hölderlin-Turm in Tübingen, oder Altdorfer in der Münchner Pinakothek. Das andere Deutschland lag uns viel näher als zum Beispiel Paris. Nach Paris wollten natürlich auch alle, aber zunächst ging es um den deutschen Bereich. Ganz im Gegensatz zu jungen Malern, die ich hier kennen gelernt habe; die immer sagen, mich interessiert Deutschland

nicht, mich interessiert Amerika. In der DDR dagegen stand man in einer tiefen Tradition, und wenn die Repression sehr stark wurde, zog man sich ins Traditionelle zurück.

Erklärt sich das auch dadurch, daß man in der Hochschule angehalten wurde, die alten Techniken zu lernen, also eine sehr viel traditionellere Ausbildung hatte, als es im Westen heute der Fall ist?

Das ist das große Märchen, das über die DDR in Umlauf ist.

Wirklich ein Märchen?

Wenn ich irgendwo sage, ich habe in Dresden studiert, bekomme ich gleich zu hören: Oh, dann können Sie ja malen! Ohne daß ich ein Bild gezeigt habe. So ist es natürlich nicht gewesen. Auch hier an der Kunsthochschule kann man alle Techniken lernen. Aber das wird hier gar nicht genutzt, dafür interessiert sich keiner. Die wollen nicht Aktzeichnen, die wollen schon nach dem zweiten Semester wissen: Wie läuft der Kunstmarkt, mit welchem Stil kann ich hier einsteigen? In der Kunst der DDR spielte die Erfahrung des Leidens eine große Rolle. Da wurde man Künstler, weil man das so wollte. Und das so zu wollen, bedeutete auch immer Leiden an der Gesellschaft.

Und malen Sie besser mit oder ohne Leidensdruck?

So kann ich das nicht beantworten. Ich habe nie bereut, aus der DDR weggegangen zu sein. Mein Entschluß war weniger politisch als privat: Für mich haben immer die Bedingungen für Kunst und Künstler eine entscheidende Rolle gespielt, und diese Bedingungen stimmten eines Tages nicht mehr. Es war ein langer und schmerzlicher Prozeß des Scheiterns, das Selbstsein wollte nicht mit der Gesellschaft identisch werden – eine Forderung, die übrigens hier niemand stellen würde. In der DDR war der Spielraum begrenzt, wenn man nach einer Zeit des Aufbegehrens eine Lösung suchte, die diese Gesellschaft nicht bot. Es war 1980 einfach unmöglich, gewisse Dinge durchzusetzen, und ich wollte weder Kompromisse machen noch eine Negativkarriere; so ein Dissidententum – viele aus meiner Generation sind ja wie ausgebrannt –, das wollten wir alle nicht, die wir gegangen sind. Ein ganzes Leben leiden an der Gesellschaft – um Gottes Willen. Aber zu glauben, daß es ohne Leid und ohne Verletztheit geht, ist auch ein Irrtum.

Welche Prognose stellen Sie den DDR-Künstlern, die drüben bleiben?

Ich glaube, daß sie jetzt alle große Angst haben. Das staatliche Monopol Kunsthandel zerfällt, damit auch die Vaterrolle des Staates und die Umsorgung der Künstler. Die Künstler fürchten eine Kommerzialisierung, auf die sie nicht vorbereitet sind. Es beginnt ja jetzt schon, daß die Provisionen sich ändern, daß private Galerien entstehen. Einige DDR-Künstler sind auf dem

westlichen Markt schon präsent. Die wollen jetzt auch mal nach Paris oder New York fahren. Und selbst wenn sie zu Hause bleiben, brauchen sie in Zukunft mehr Geld. Die Ateliermieten werden steigen, die Aufträge werden wegfallen und die Subventionen für die kleinen Galerien – diese ganze subventionierte Kultur bricht zusammen. Und den großen privaten Sammler gibt es nicht. Wie das ausgeglichen werden soll, ist ein Rätsel. Wenn man in Ost-Berlin Künstler besucht: sie wollen am liebsten gar nichts verkaufen, alles behalten. Hier sagt man »wunderbar«, wenn jemand kommt und ein Bild kaufen will. In der DDR sagen sie: Das ist ein wichtiges Bild, das brauche ich – eben ein anderer Umgang mit Kunst. Der Gedanke an den Existenzkampf, der hier herrscht, hat ja viele davon abgehalten, in den Westen zu gehen. Jetzt haben sie den auch im Osten.

Wie sehen Sie die Entwicklung der künstlerischen Stile: Wird es, wie zum Teil in den letzten Jahren schon, eine Anlehnung an die West-Kunst geben, auch eine Orientierung am Markt, oder sehen Sie Chancen für das, was heute gerade von Schriftstellern und Künstlern gefordert wird: der berühmte Dritte Weg, das heißt eine andere, eine DDR-spezifische Kunst?

Da bin ich sehr skeptisch. Wie malt man den Dritten Weg? Ich war, wie gesagt, 1978 in Spanien, nach Francos Tod. Dort lernte ich eine progressive Künstlergruppe kennen, die gegen Ende der Francozeit sehr aktiv gewesen war, politisch engagiert. Franco starb, die Demokratie kam, die Künstler spielten keine Rolle mehr. Die Partei entledigte sich ihrer, sie brauchte jetzt keine Kunst: Demokratie ist ja kein Thema zum Malen. Ihre Bilder verloren an Schärfe. Der durch die Umstände geprägte Stil wurde beliebiger. Das Spezifische ging verloren. Ihre Arbeit fiel wie eine reife Frucht auf den Kunstmarkt. Ich schätze, daß es in der DDR auch so kommen wird. Das hohe Interesse an Ausstellungseröffnungen hatte ja immer damit zu tun, daß sich da konspirative Gruppen trafen. Die wenigen Möglichkeiten zur Öffentlichkeit wurden intensiv genutzt. Zu solchen Ausstellungsdiskussionen kamen manchmal 200 Leute. Da ging es so heiß her, wie ich es sonst nie mehr erlebt habe. Und es wurde natürlich immer politisch diskutiert – unter dem Deckmantel der Kunst. Solange das unter diesem Deckmantel blieb, war es auch erlaubt. Das fällt nun alles weg. Meine Freunde sagen schon, daß weniger Leute in die Galerien gehen. Man diskutiert heute woanders, den Kunst-Mantel braucht man nicht mehr. Ich glaube, daß für die gesamte DDR-Kunst eine sehr schwierige Zeit kommen wird.

Und was Kunst ist, weiß man drüben genauso wenig wie hier?

Das wissen alle gleichermaßen wenig. Die Bedingungen, unter denen wir jetzt arbeiten, sind ja die einer gewissen Entpolitisierung. Der Kunstmarkt, wie er hier funktioniert, verlangt Anpassung: male ich den Stil oder jenen?

Aber so sind wir nicht erzogen. Das haben wir immer aus tiefstem Herzen abgelehnt, weil wir wußten, man kann nur so malen, wie man kann. Den stärksten Eindruck erreiche ich dadurch, daß ich das, was ich male, und wenn es ein Apfel ist, so male, daß der Apfel wie eine Weltkugel aussieht oder zum Weltbild wird.

Wenn Sie sich in der DDR aus der Staatskunst zurückzogen, wie Sie es vorhin geschildert haben, und zum Beispiel einen Akt malten, war das dann ein anderer Akt, als wenn Sie ihn hier malen würden?

Dort hatte der Rückzug etwas von einer politischen Aussage: Protest gegen eine geforderte Kunst. Hier hat es überhaupt keinen politischen Effekt, hier können Sie malen, was Sie wollen.

Das betrifft die Wirkung. Aber wie steht es mit der Motivation oder sagen wir: mit dem Bewußtsein, das sich auf den Pinsel überträgt? Wie haben sich Ihre Bilder verändert?

Es ist schwer, das selber zu beurteilen. Befreit von einer bestimmten Last malt man anders, aber da sich das ganze System ändert, ändern sich auch die Bedingungen. Es war für mich spannend, mein Talent diesen neuen Bedingungen auszusetzen und zu warten, was entstand. Ich wußte nicht, wie ich reagieren würde, war aber auch unfähig, Schwachsinn zu produzieren. Auf jeden Fall versuchte ich mir Werte zu bewahren.

Sehen Sie darin ein Relikt der Erziehung in der DDR?

Auf jeden Fall. Aber es gibt noch einen Punkt: Ich glaube, daß der Kunstmarkt hier ein Feind der Kunst ist. Auch in der DDR war die Feindschaft klar: diese Ideologie, die einen immer eingeengt hat. An der konnte man sich reiben. Das ist beim Kunstmarkt viel schwieriger. Der ist zwar als Feind da, aber er ist kaum auszumachen.

Das heißt: Man kann auf den Staat böse sein, aber nicht auf den Markt. Meinen Sie, daß es für die Malerei gut ist, einen Feind zu haben? Oder anders gefragt: Genügte in der DDR die Feindschaft gegen den Staat, um gute Bilder zu malen?

Manchmal hat es gereicht. Aber auf die Dauer ist das auch nicht genug, in keiner Kultur. Es muß immer ein Ventil dasein; es muß, wenn man jahrzehntelang unter solchen Bedingungen arbeitet, eine Möglichkeit geben, daß einmal eine große Formulierung zustande kommt.

Bei der Heisig-Retrospektive in West-Berlin ist vielen aufgefallen, daß die Bilder aus den letzten Jahren, vor allem aus den letzten Monaten immer wieder dieselben Motive zeigen, und das ermüdet. Wenn Penck ewig seine Strichmännchen malt, ermüdet das auch, aber da würde man die Frage anders stellen als bei einem sich politisch gebenden Maler wie Heisig. Eine gleichsam apokalyptische Kunst beurteilt man eben strenger als eine eher

dekorative Kunst. Kurz: Wird die DDR-Kunst erstarren oder sich ins Dekorative verlieren?

Wissen Sie, das Interessante ist, daß wir aus einer Kultur kommen, die gänzlich anders war, sehr verbunden einer künstlerischen Tradition, in der zwar Expressionismus, Bauhaus und Abstraktion lange keinen Platz hatten, aber umso sehnsüchtiger und intensiver erschlossen wurden und folgerichtig ihren Platz einnahmen. Diese langsame Aneignung verbunden mit einem starken Antifaschismus, der, nebenbei gesagt, der einzige ernstzunehmende politische Aspekt in der DDR-Kunst war, prägten diese Kultur. Der Sprung direkt ins 21. Jahrhundert der Westkunst mit ihrer hemmungslosen Selbstverwirklichung, dem Triumph des Dilettantismus, dem Verbrauch kultureller Werte und dem tief in den Alltag eindringenden Modernismus, das ist für viele ein Problem. Hier gleich den Fuß in die Tür zu setzen, das hat nur Penck geschafft. Die anderen halten sich über Wasser, und dieses Auf-sich-geworfen-Sein, dieses innerliche Weiterarbeiten bedeutet Distanz zur herrschenden Kultur, einen Dritten Weg, wenn Sie so wollen. Indem wir an bestimmten Dingen und Erlebnissen festhalten, entsteht etwas, was zwischen den beiden Kulturen liegt. Ich habe mich immer dabei ertappt, daß ich fast konservativ reagierte, als ich hier war. Ich verehre die alten Meister heute noch, es gilt eine Tradition zu bewahren. Der Zynismus der »Avantgarde« ist mir fremd.

Und Sie meinen, das wird auch in der DDR überleben?

Ja.

Dann wäre das vielleicht sogar eine Hoffnung für die Malerei.

Das Gespräch führten Ingrid Karsunke und Karl Markus Michel.

Eckart Britsch
Snap, Crackle, Pop
Die Kunststadt New York

»Alle haben Träume von der Zukunft«, ereifert sich Claire und nimmt einen Schluck von ihrer Bloody Mary, »und ich habe nun mal beschlossen, Malerin in New York zu werden. Wer sich hier durchsetzt, der hat es geschafft. Das weiß jeder Profi. Keine Stadt ist freier und offener für alles. Wer genug Energie mobilisieren kann, hat hier unbegrenzte Möglichkeiten. Nirgendwo auf der Welt wird mehr Geld in Kunst investiert als hier. Selbst wenn einer nur wenige Tage durch die Stadt gestreift ist, erlebt er das Unermeßliche und Unvorstellbare, das jeden Erfolg möglich macht. Du weißt es ja auch: Man muß es nur wollen.«
Das klingt tapfer. Ob es an der Happy Hour liegt oder an dem Optimismus der zwei Kids aus der Bronx, die auf der anderen Straßenseite bereits Mauerstücke aus Berlin verkaufen, wage ich nicht zu entscheiden. Vor ungefähr einer Stunde hatte sich das alles anders angehört. Claire hatte am Telefon geheult, als sie anrief. Sie war völlig fertig und wollte mich sofort treffen, um mit jemandem zu reden. Zehn Sekunden hatte der letzte Galerist, den sie an diesem Tag besuchte, die Dias ihrer neuen Bilder gegen seine Bürolampe gehalten. Dann murmelte er: »Artig, artig. Haben Sie es schon einmal gegenüber versucht? Ich bin für die nächsten zwei Jahre bereits ausgebucht.« So einfach wollte Claire sich nicht abfertigen lassen. Beherzt versuchte sie, ein Plädoyer für ihre Obsession, den weiblichen Körper, an den Mann zu bringen. Sie berief sich auf ihre sinnliche Lust am Malen, redete von ihrem Bekenntnis zur Figur und zur Farbe, beschwor ihren unmittelbaren Zugang zur Realität, das Pulsieren der Stadt, sprach von neuen Ideen, Motivationen und Emotionen, von der Gewalt gegen Frauen, von den ununterbrochenen Erniedrigungsdarstellungen in TV und Kino – die negative Gegenwart, die in ihren großformatigen Leinwandbildern einen Ausdruck findet. Doch die Routine des Galeristen machte ihr einen Strich durch die Rechnung. Er setzte sein Alles-schon-bekannt-Gesicht auf und begann sich mit einer Büroklammer die Fingernägel zu säubern. Claire konnte ihre Wut nicht verbergen. Schließlich war es die sechste Abfuhr an diesem Tag. Der Fettsack von Galerist schien ihre Verzweiflung zu spüren. Statt etwas Net-

tes zu sagen, nutzte der Leinwandzocker die Situation aus. »Mach dir keine Sorgen«, sülzte er mit seinem Fischgesicht und grinste, »es gibt ein paar Leute, denen es verdammt viel dreckiger geht als dir, Schätzchen, die können sich nicht einmal mehr Farben und Leinwand kaufen. Die sind sogar viel besser als du, weil sie nicht angebliche Obsessionen herunterpfuschen, sondern malen, die Tradition kennen, sich die Erfahrung der wirklichen Größen neu aneignen und nicht stümpern, indem sie ein bißchen mit Angst und Schrecken improvisieren und dem Fernsehen auf den Leib rücken. Also, mach keinen Alarm und zieh Leine! Dein Pappi wird es schon richten, falls du den Armani-Fetzen, den du für deine Galeriebesuche heute trägst, nicht bei deiner Freundin an der Wall-Street gepumpt hast. Ich kann dir nur sagen, was du dir ausmalst – nämlich einen Haufen Geld, ein Loft hier, ein Apartment in Cape Cod, das Frühjahr an der Riviera –, kannst du mit diesen Bildchen nicht erreichen. Solche Wunschbilder realisiert man bei deiner Figur durch Heiraten, nicht mit gemaltem feministischen Lampenfieber.«

Jedermann kann sich leicht vorstellen, mit welchem Gefühl Claire die Galerie verließ. Und es war für sie auch kein Trost, als ich ihr sagte, daß es den meisten der etwa siebzigtausend Maler auf dem Pinselstrich in New York Tag für Tag ähnlich ergeht, weil die Konkurrenz mörderisch ist. Zudem bin ich mir nie sicher, ob das Ablaufen der Galeriemeilen mit den eigenen Bildern effektiv ist. Claire war jedenfalls fix und fertig. Sie hing ihren Gedanken nach und dachte an das College bei Providence. Dort hatte sie bis vor einem Jahr Malerei studiert. Damals hatte sie sich den Einstieg in die Kunstszene viel einfacher vorgestellt. Ein Jahr malen, eine Galerie suchen, die erste Ausstellung haben und verkaufen. Total naiv, meint sie heute. Ermutigt, sich für die Malerei zu entscheiden, wurde sie durch die Kritiken, die sie am Ende eines jeden Semesters für ihre Bilder bekam. Alle waren konstruktiv und in der Beurteilung hervorragend gewesen. Daß die Kunstprofessoren für die 30 000 Dollar Studiengebühr pro Jahr, die von ihren Eltern aufzubringen waren, sie vielleicht nur bei guter Laune halten wollten, kam Claire während ihres Studiums nicht in den Sinn. »Claire ist eine meiner besten Studentinnen«, hatte der Professor immer in ihre Beurteilung geschrieben. »Ein Talent.« Damals ging ihr das Lob runter wie heute der Wodka. Zudem war sie auf jeder Ausstellung vertreten, die das College für seine Studenten sponserte. Die letzte hieß »Belief in paint«. Aber das hatte sie nicht stutzig gemacht. Sie hatte brav gelernt, was für einen erfolgreichen Start notwendig sei: das Präsentieren von Dias, das Schreiben von Pressemitteilungen, das Reden über die Bedeutung dessen, was man gerade macht. Daß den übrigen 35 000 akademisch geprüften Malern, die jedes Jahr Ma-

sters of Arts werden, die Checkliste des Erfolgs ebenfalls eingetrichtert worden ist, hatte sie verdrängt. Wenn sie wieder einmal vergeblich einige Galerien in SoHo abgeklappert hatte, tröstete sie sich mit dem Lob bekannter Maler, deren Workshops sie in den Sommerferien in der Toscana und in Südfrankreich besuchte. Das waren noch schöne Zeiten gewesen. Am College war unter den zukünftigen Künstlern allein die Stilwahl umstritten gewesen – ob die Karriere am besten mit Neo-Geo, Post-Figurative oder After-Pop zu schaffen sei oder ob man lieber mit Beuys das Ofenrohr zur Kunst erklären solle, um damit den Traditionalisten die Butter vom Brot zu nehmen.

In New York hatte sie plötzlich das Gefühl, gar nicht zu existieren. Aber das war wohl so, wenn eine junge Malerin anfing. Deshalb orientierte sich Claire zunächst an allen Namen der letzten Saisons, die es geschafft hatten. Da waren die drei berühmten C's: Sandro Chia, Francesco Clemente und Enzo Cucchi, die ihr ein Vorbild waren. Oder die Medizinbälle im Wassertank, die Jeff Koons verscherbelte. Ihr Star war letztlich Julian Schnabel, der in New York bei Mary Boone schon mit der ersten Ausstellung groß herausgekommen war und alle Bilder vor der Eröffnung verkauft hatte. Nach verschiedenen Versuchen, malerische Offensiven zu starten, die alle scheiterten, kam sie sich vor wie ein Kamikaze des Scheins, der nicht weiß, wo er angreifen muß, und der wegen Treibstoffknappheit früher oder später abzustürzen droht.

»Warum hängen vom Washington Square bis zum Worldtrade-Center Zehntausende von Scheißbildern an den Wänden der Galerien und nicht meine Arbeiten«, stöhnt sie frustriert. »Geh doch mal durchs Village und sieh dich um. Warst du in letzter Zeit in der Nähe der Power-Corner am Broadway beispielshalber? Fünfundzwanzig Galerien stellen dort in einem Haus aus«, schimpft Claire weiter, »vierundzwanzig zeigen Mist. Sehenswert ist allein ein schon ewig durchgesetzter Maler der Vatergeneration. Vielleicht sollte ich Polin oder Russin werden oder erzählen, ich sei aus Albanien entwischt. Dann bekäme ich eine Show. Das ist ›in‹.«

Aus Verlegenheit sage ich: »Glaubst du das wirklich? Warum?« Das war keine gute Frage. Die Tatsache, daß ich sie stellte, beweist an diesem Nachmittag allein, daß mir die Gesetze des New Yorker Kunstmarktes nicht bekannt sind. Von nun an ist alles, was ich sage, wertlos. Allenfalls gut gemeint.

»Image und Imagepflege, das ist es, worauf es ankommt«, belehrt mich Claire. Das Funktionsmodell kennt sie zwar auch nicht aus eigener Erfahrung. Es ist ihr Fazit aus der Lektüre von Hunderten von Kunstzeitschriften, mit denen sie sich auf dem laufenden hält. Jedesmal stellt sich nach

deren Konsum bei Claire ein kindlich-leidenschaftlicher Glaube an die Möglichkeit des Erfolgs ein, der in dieser Jungfräulichkeit allein in Amerika anzutreffen ist.
Vermutlich hängt dieses Phänomen mit der Diktatur positiver Berichterstattung zusammen, die sich seit ihrem Beginn in New York weltweit in der Kunstpublizistik durchgesetzt hat. Diese Behauptung läßt sich durch den Kauf eines Kunstmagazins leicht überprüfen. Dabei ist es vollkommen egal, ob es sich um *Art in America* oder *Contemporanea*, um *Art Magazine* oder *Artforum* handelt. In jedem dieser Hochglanz-Blätter wimmelt es von hochtourigen Talenten, der Weiterführung berühmter Stile, einmaligen Ausstellungen und berechtigten Preisrekorden. Pünktlich zum monatlichen Drucktermin ist diesmal Barcelona aufregend, vier Wochen später glänzt Houston, im Herbst geht es nach Paris, und im Frühjahr dämmert der neue ästhetische Schein hinter der Kreml-Mauer in Moskau. Um das Ganze ein wenig menschlicher zu machen, erklärt uns in der Regel eine erfolgreiche Frau, Modell PR-Managerin, die nebenbei zwei Kinder aufzieht und deren Mann in einem Ministerium arbeitet, warum das so ist.
Wenn der jeweilige Künstlername, auf den sich das Kunst-Establishment geeinigt hat, wie ein Markenartikel durchgesetzt ist, sind die letzten Bilder »wonderful and great« und die nächsten »great and wonderful«. Selbstverständlich hat die Galerie, die den Maler repräsentiert, eine ganzseitige Anzeige im Heft geschaltet. Aber es ist purer Zufall, daß das Timing der Story genau zum Termin der nächsten Auktion paßt, auf der ein paar jener Bilder einen neuen Besitzer suchen.
Daß zur Kunst das Scheitern gehört, die Angst vor dem Talentverlust oder vor nicht vorhergesehenen Abwegen, die Bedrohung durch Wahnvorstellungen und Perversionen – das alles kommt in dieser offiziellen Kunstberichterstattung nicht vor. Sie ist so clean wie die Apartments der Reichen um den Central Park, die von Puertorikanern oder Mexikanern sauber gehalten werden. Die Unique-selling-position des Künstlers besorgen die wirklichen oder erfundenen »Sex-für-die-Ohrmuschel-Geschichten« der Life-Style-Magazine. Sie ergänzen diese Sorte von Kunstjournalismus, indem sie die Aura von Kunst und Künstler nutzen, um im Schein der Kunst eine besonders hochkarätige Kunst zu vermarkten: die Kunst des Schreibens, die Kunst des Fahrens, die Kunst des Sitzens, die Kunst des Kochens, die Kunst des Reisens, die Kunst des Liebens – letztlich alle Variationen dessen, was die Werbe- und Marketingmanager Produktplacement im Journalismus nennen.
»Vielleicht brauchst du eine Glatze und vier Indianer«, necke ich Claire. Aber aus unserer kleinen Unterhaltung über die Analyse des Scheins wird

plötzlich Ernst. Claire findet meinen Vorschlag gar nicht witzig und glaubt, daß jetzt auch ich mich noch über sie lustig mache. Schließlich verzeiht sie mir, weil ich aus Berlin, der Metropole der Zyniker bin.
Obwohl sie viele schlechte Erfahrungen gemacht hat, denkt sie nicht im Traum daran, gegen die Ordensregeln der Stadt oder gegen das Reinheitsgebot der Kunst zu verstoßen. Um nicht noch mehr Mißstimmung zu produzieren, verschweige ich ihr, wie manisch-depressiv mir Szene und Stadt vorkommen. Diese ständige hektische Suche nach dem neuen Ereignis oder einem neuen Trend bei gleichzeitiger Unsicherheit, ob das Neue wirklich neu ist.
Bevor das Schwindelgefühl, das sich bei mir einstellt, wenn ich mit der New Yorker Kunstszene in Berührung komme, zu groß wird, verabschiede ich mich von Claire. Beim Verlassen des Manhattan Bistro drehe ich mich noch einmal um und rufe stadtgemäß an der Tür: »Take it easy.«
Während ich die Spring-Street hinunterspaziere, denke ich an das SoHo zwischen Houston und Grand vor zehn, fünfzehn Jahren. Damals gab es ein paar Dutzend Galerien, und der Laden, den ich am West-Broadway passiere, kostete 283 Dollar Miete. Heute wollen sie dafür 9800 Dollar im Monat. Schon damals waren alle bekannten Namen dabei, die einem einfallen, wenn man an die Erfolge des Kunsthandels zurückdenkt, und die heute New York zum führenden Kunstort machen: Leo Castelli, John Weber, Arthur Aardvark, Sonnabend. Dazu gab es etwa die Poster Originals LTD. Die Szene hat sich stark vermehrt. Heute zählt die Gegend ungefähr achthundert Galerien. Dazu kommen Mega-Dealer und Zwischendealer, die mit dem klassischen Galeriegeschäft nichts zu tun haben, sondern am sekundären Kunstmarkt mit den »Blue-chips« spekulieren, weltweit die Fäden für die Plazierung durchgesetzter Kunst ziehen. Ihre Gegner behaupten, sie sammeln bei Sammlern für Sammler Bilder, mit dem Ziel, die Preise zu erhöhen, indem sie unterschiedliche Informationsniveaus ausnutzen. Reine Parasiten, sagen die einen; andere sehen es als eine Art Dienstleistung. Schließlich gilt auch hier: Geld schöpft Geld. Es lebe der Zirkulationstaumel.
Im Village scheint es zumindest für den fremden Betrachter fast keine andere Wirklichkeit mehr zu geben als Kunst, umsäumt von Edelrestaurants und Edelboutiquen. Eine Art riesige Vervielfältigungsindustrie oder Wiederaufbereitungsanlage einer visuellen Kultur, die sich Wunschbilder schafft aus der Angst vor der Wirklichkeit, die ein unvorstellbares Ausmaß an Gewalt bei gleichzeitiger Ignoranz erreicht hat. Vielleicht gibt es auch so viele Bilder aus Angst vor der Leere, aus der die Bilder hervortreten und in der sie wieder verschwinden.

Jedes Mal, nachdem ich einen Rundgang durch zehn oder fünfzehn Galerien am Broadway gemacht habe, stelle ich mir das Museum of Modern Art oder das Guggenheim als Leichenschauhaus des Scheins vor, besucht von den Pinsel-Zombies und Grufties aus den Straßenschluchten auf der Suche nach der Realität und Kraft in früheren Bildern, die sich nicht auf die Kunstimmanenz verlassen haben. Die Orientierung an der Malerkarriere zerstört offensichtlich den Bezug zur Wirklichkeit der Stadt. Je dreckiger es New York ging, desto sauberer wurde die Kunst. Je realer die Katastrophen, desto abstrakter ihr Abbild. Niemand braucht sich daher zu wundern, wenn die scheinbaren Innovationen in der Malerei aus dem Leichenschauhaus kommen, wenn hauptsächlich mit Zitaten gearbeitet wird. Sherrie Levine photographiert noch einmal die Bilder des berühmten Fotografen Walker Evans ab: *Untitled (After Walker Evans 2)*. Bei Peter Halley wird eine blaue Farbfläche, auf der ein schwarzes Türgitter aufgemalt ist, zum Gefängnis: *Prison*. Julian Schnabel liefert zu seinem Bild *The sea* einen vergammelten Pfosten und reflektiert den Ausstellungsraum mit, indem er vor dem Bild ein bißchen Farbe verspritzt. Ein New Yorker Museumsdirektor, der die Sache in dem Satz zusammenfaßt: »Die meisten Bilder der letzten Jahre sind ästhetisch langweilig, aber gut zu verkaufen«, will nicht zitiert werden. Verschmitzt lächelt er auf seinem Ledersessel und zieht über die Kunstkritiker her: »Haben sie nicht alles dadurch möglich gemacht, theoretisch gerechtfertigt«, fragt er rhetorisch, »daß sie jede Erfahrung denunzierten und alles zum postmodernen Zitat verklärten, als ob es nur noch darauf ankäme, Kunst über Kunst machen?« Er gerät in Fahrt: »Natürlich behaupten diese Leute, wie etwa Arthur Danto, sie hätten überhaupt keine Macht. Aber da lache ich nur. Sie würden ja gar nicht mitmischen, wenn es nicht gerade darum ginge. Daß heute die Kritiker nicht mehr mit dem Anspruch von Clemens Greenberg auftreten und den Malern erklären können, was sie tun sollen und was nicht, resultiert nicht aus irgendwelchen akademischen Einsichten, sondern hat allein mit den gigantischen Mengen von Geld zu tun, die in New York zirkulieren. Gekauft wird alles. Ob abstrakt oder figurativ. Amerikanisch oder deutsch. Traditionell oder nicht. Es muß nur durch die unsichtbaren Instanzen der New Yorker Szene durchgesetzt werden. Alle Tricks sind erlaubt.«

Während ich dem Direktor bei seinem Selbstgespräch folge, fällt mir ein anderer Kunstkritiker ein, der bei einem Abendessen im Odeon vor sich hinmurmelte: »In der Vergangenheit waren die Bilder zu real, als daß man sie wie ein Kulturportefeuille von Aktien und Wertpapieren für sich behalten und in seinem Panzerschrank eingeschlossen hätte. Da versuchte ein Galerist das richtige Museum oder die passende Ausstellung zu finden, um

seinem Maler einen öffentlichen Raum zu schaffen. Heute wird nur plaziert, wenn das Zeigen der Bilder strategisch richtig ist und in die Preisbildung des Galeristen oder Sammlers paßt. Und die, die das Geld mit den Bildern machen, sitzen dann wieder in den Gremien, die über die Beschikkung der hochkarätigen Biennalen entscheiden.«

Dieser Sam Sullivan bedauert, daß es auf das einzelne Bild gar nicht mehr ankommt, daß Bilder wie das Geld symbolische Zeichen des Erfolgs geworden sind. Teure Bilder sind für ihn kein Ausdruck von Luxus, sondern ein Beweis innerer Stärke für den Besitzer, ein potenzsteigerndes Mittel, Spinnstoff fürs Machtgefühl. Sie verkörpern den Traum des totgesagten Individuums und laden ihren Besitzer mit dessen Qualitäten auf. Vermutlich kaufen deshalb einige Sammler die jeweils einmaligen Bilder gleich im Dutzend: bestellen zehnmal Baselitz, fünfmal Malcolm Morley, zwei Stück Jasper Johns oder umgekehrt.

Jedenfalls stellt die Kunst eine Art Sonderfall dar, bei dem keiner genau durchblickt, wie sie funktioniert. In allen Gesprächen und Meinungen schimmert durch, daß mit Ausnahme jener, die das Geschäftsgeheimnis hüten, die Kenntnisse sehr rudimentär sind. Offensichtlich ist lediglich die Tatsache, daß es keinen vergleichbaren Bereich gibt, sei es Musik oder Theater oder Literatur, wo über den Wert eines ästhetischen Gebildes von so wenigen Leuten entschieden wird. Und es ist sicher, daß nirgendwo sonst der Preis eines einzelnen Gebildes so wenig mit dem zu tun hat, was es als Material oder als »Stoff, aus dem die Träume sind« repräsentiert.

Bei Gesprächen, in denen über die neuesten Spekulationen spekuliert wird, erzählt Sam gern die Geschichte eines berühmten New Yorker Verlegers. Dieser kam zu ihm ins Büro, als er noch Kurator einer der besten Galerien war. Nachdem er sich gewundert hatte, daß Sam ihn nicht sofort erkannte, deutete er an, daß er »ein paar der bedeutendsten, ja wichtigsten Bilder der Gegenwart« kaufen wolle. Geld spiele dabei keine Rolle. Als Sam den Verleger fragte, an wen oder an was er denn denke, etwa an Eric Fischl, Barbara Kruger oder Howard Hodgkin, die damals von der Galerie vertreten wurden, beschied ihn der angehende Kunstsammler: »Für mich kommt alles in Frage, was groß ist. Ich habe eine Menge leerer Wände.« Und fügte mit einem aggressiven Unterton hinzu: »Suchen Sie aber keinen Schund aus, nur Zeugs, wo auch in den nächsten Jahren der Preis steigt.«

Sam bedauert, daß die Geschichte der Sammler und der Preisbildung in den letzten Jahren keiner kritischen Sichtung unterworfen wurde. Wenn er schlechte Laune hat, dann glaubt er daran, daß für die Untersuchung des Kunstmarktes diejenigen qualifiziert seien, die sich sonst professionell mit Problemen der organisierten Kriminalität beschäftigen. Oberflächlich ist

für Sam der Markt komplex und völlig unübersichtlich. Da es nun schon seit Jahren boomt in New York wie lange nicht mehr, erzeugt die Quantität, das bunte Treiben im Village mit den vielen kleinen Galerien, den Eindruck, Angebot und Nachfrage regulierten den Preis – der liberale Schein. Was Kunst im großen Stil in New York ist, entscheiden seiner Meinung nach Leute, deren Slogan lautet: Kunst beginnt ab einer Million. Eine kleine verfilzte Elite.

Dabei gehört Sam keineswegs zu den Neidern. Die Kleinanklage gegenüber Malern, die zu Ruhm und Reichtum kommen, ist nicht sein Stil. Er ist ein an den Bildern interessierter Moralist, der hin und wieder davon träumt, ein Buch zu schreiben, in dem er erklären kann, wie heute Klassiker produziert werden. Sicher ist jedenfalls, daß die alte Regel: teuer wird man mit dem Tod, nicht mehr gilt. Das viele Geld, das den Gang der Geschäfte in der Stadt ständig beschleunigt, hat längst dazu geführt, daß selbst ganz jungen Malern die Kohle links und rechts in die Taschen gesteckt wird. Summen über der Einhunderttausend-Dollar-Grenze sind mittlerweile an der Tagesordnung.

»Aber wir sehen nur die Spitze des Eisbergs in einem Meer von Schaum«, ärgert sich Sam. »Kleine und große Schweinereien und Manipulationen kommen erst gar nicht ans Licht, weil alle schweigen, um nicht den Lauf der Dinge zu stören.« Wenn etwa herauskomme, daß, wie im Fall des australischen Finanzgenies Alan Bond, der ersteigerte van Gogh nicht einmal bezahlt, sondern von dem Auktionshaus selber kreditiert wurde, dann sei dies eine Mischung aus Zufall und Dummheit. In der Größenordnung von rund 30 Millionen Dollar einen Verkauf in einer Versteigerung zu kreditieren, halten viele Kunsthändler in der Stadt bei einem Verkaufspreis von 53,9 Millionen ganz einfach für Betrug. Trotzdem blieb die ganze Sache folgenlos. »Ein Pokerspieler würde seine Pistole ziehen, wenn er herausfände, daß sein Bild überboten wurde, mit dem Geld der Bank, die die Karten austeilt«, meint Sam und fragt dann nicht ganz ernsthaft, ob ich schon einmal darüber nachgedacht hätte, woher das viele Geld wohl komme, die Hunderte von Millionen, die jedes Jahr bei den Auktionen in Bildern angelegt werden. Da ich vermute, daß er mir noch eine weitere Räuberstory erzählen möchte, sage ich: »Keine Ahnung.«

Während Sam genüßlich in seinem Nachtisch herumstochert, läßt er durchsickern, daß er zusammen mit seinem Freund, einem Börsenmakler aus Brooklyn Hights, die These entwickelt hat, daß international verselbständigtes Schwarzgeld sowie riesige Summen aus dem Drogen- und Waffenhandel mit Kunst gewaschen werden: die aufgeblähte Kunstszene in der erhitzten Düsternis der Stadt ein Waschsalon! In ihm verwandelt sich der

weiße Staub, der in der Stadt von unzählbaren schwarzen Kleindealern in Umlauf gesetzt wird – das Crack, Pot, Crack, Pot –, mit Hilfe des Snap, Crackle, Pop in die schwarze, klebrige Masse des Geldes weniger weißer Kunst-Großdealer. Daß die Herkunft der Kunstmilliarden sauber sei, bestreitet Sam entschieden. Nein, legal ist es nicht, the free floating money.
Natürlich gibt es auch ganz rationale Erklärungen: Die Zunahme von reichen Sammlern durch die Entstehung von großen Vermögen in einer langen Friedensperiode. Der Einstieg aller bedeutenden internationalen Unternehmen wie etwa Philip Morris, Chase Manhattan Bank, Prudential Insurance Company, Unilever in den Kunstmarkt mit eigenen Sammlungen. Auch dieser Trend ist international. Die Deutsche Bank hat in den 21 Stockwerken ihres Hauptquartiers in Frankfurt namhafte Kunst verteilt: Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Horst Janssen, Dieter Roth, K. H. Hödicke, Georg Baselitz, Blinky Palermo, Manfred Stumpf, Jiri Georg Dokoupil. Die Namen sind neben dem Lift-Knopf eingraviert: Jeder Stock ein Künstler, der von einem Kunstgremium ausgesucht wird. Dazu ein Kurator, der die Sammlung katalogisiert und der Belegschaft die Botschaft der modernen Kunst nahebringt. Andere Unternehmen sammeln nach anderen Kriterien. Mehr Geld für die Kunst gibt es auch, so lautet die einfache These, durch ihre zunehmende Internationalisierung. Kunsthändler in New York konkurrieren nicht mehr mit ihren Kollegen in Paris und Rom wie vor dreißig oder vierzig Jahren. Sie versuchen statt dessen, transatlantisch zu kooperieren. Gleichzeitig sorgt dieser Trend in den Augen des Kunstmarktanalytikers Robert Hughes dafür, daß der erfolgreiche Künstler nach industriellen DIN-Normen arbeiten muß, weil er sein Produkt sowohl in Manhattan wie in Mailand und Düsseldorf anbieten und absetzen will. Sicher läßt sich damit auch ein Teil der Langeweile erklären. Es vergeht zumindestens in der Kunstszene kein Tag, an dem nicht über die Langeweile gestöhnt wird. Wer die Millionen mitzählt, die in den achtziger Jahren auf dem New Yorker Kunstmarkt verdient wurden, den wundert es nicht, wenn Kim Levin in *Village Voice* meint: »Es sieht so aus, daß keiner mehr Künstler werden will, sondern alle wollen Kunsthändler werden. Natürlich mit dem größten Erfolg in der kürzesten Zeit.«
Dieser Trend hält an. Das neue Jahrzehnt startete in fast allen Galerien mit Smart Art. Mary Boone, die wie keine andere Vorbild, für viele das Vorbild der achtziger Jahre ist, zeigte Bilder von Lisa Milroy, einer dreißig Jahre alten Malerin. Auf einer weißen Fläche purzelten Autoreifen, Schallplatten und Briefmarken, auf einer anderen waren griechische Vasen zu sehen – so schön und sauber wie die Küche aus Stahl. Bei Barbara Gladstone gab es die neuen Arbeiten von Richard Prince. An der Wand hingen Motorhauben

von amerikanischen Autos, die wunderschön in Gold, Rot und Blau übermalt waren. Gegenüber bei Jay Gorney die von Prince entwickelten Erkenntnistheoretischen Malerwitze. Auf einfachen Farbflächen waren Witze aufgemalt im Stil: »I eat politics and I sleep politics, but I never drink politics.« Um die Ecke bei Nancy Hoffmann war Rafael Ferrers karibische Welt an die Wand genagelt. Nackte saßen am paradiesischen Strand. Aus der Ecke streckte eine karibische Schönheit dem Betrachter ihren Po entgegen. Der Kunstkritiker der *New York Times* phantasierte in die Bilder Lyrik und Gewalt hinein, das eine oder andere war für ihn sogar ein Mysterium. Für mich war es einfach Ethnokitsch. Aber die Geschmäcker sind verschieden.

Aus Patriotismus erzähle ich noch von der neuen Ausstellung des deutschen Malers Rainer Fetting, der in 500 Greenwich Street Goldfische ausstellte. Gewidmet waren sie Marcel Duchamp, weil seit dem Erfolg von Sherrie Levines Glasmuscheln in der Vitrine, die ebenfalls Duchamp gewidmet waren, alle auf diesen Zug aufspringen. So raunen jedenfalls die Insider hinter vorgehaltener Hand. Fettings Fische im Glas wurden angereichert durch Porträts von den Leuten, die an der Entstehung der Ausstellung beteiligt waren. Alle trugen sie Hüte, die wiederum als Gag der Eröffnung auf einem Hutständer zu sehen waren. Klar gab es auch ein Goldfischglas mit Goldfischen auf einer Leiter in der Mitte des Studios. Hochprofessionell war das Catering: Keks und Käse wurden in Fischform verspeist. An der Wand hing eine Kuckucksuhr 1989 aus dem Schwarzwald, und für alle, denen diese Installationen noch nicht genug waren, gab es das Bild eines Mannes auf einem Stuhl mit dem Titel: *Mann mit Heizkörper*. Ein Kabel kam unter dem Stuhl hervor, und unter dem Bild glühte die Kunst in Form eines wirklichen Heizkörpers. Kunstvoll ohne Zweifel war jedenfalls der Mauerdurchbruch der Handwerker gewesen, der einen wunderschönen Ausblick auf Lower Manhattan mit den Twin Towers und der Statue of Liberty gewährte. Als ich an diesem Abend die fröhliche Kunstrunde verließ und mit dem Taxi nach Hause fuhr, dröhnte es in der Stadt: Kuckuck, Kuckuck. In diesem Augenblick erschien der Trend der neunziger Jahre gar nicht so schlecht. Anstelle von Galerien und Ausstellungen das »Artwarehouse«. Auf Anfrage werden die Bilder in einem Showroom gezeigt. Maßgeschneidert auf den Leib des Kunden. Gekauft oder nicht, das ist dann die einzige Frage, die sich noch stellt. Nach dem vielen Schein erscheint ein ganz ehrliches Bild: die Bilder von Lager zu Lager, die Käufer von Bank zu Bank.

KUNST INTERN

Club

Kunstinteressiert? ...

"Für Ihre Mitgliedschaft in unserem Club gibt es viele gute Gründe!"

Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich nähere Informationen über den KUNST INTERN Club zu.

.....

Name, Vorname Tel.

.....

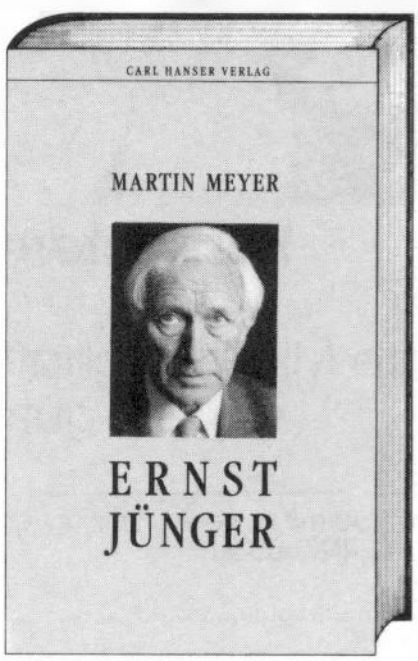
Straße PLZ, Ort

Kunst Intern Club, Spitzwegstraße 55, 5303 Bornheim 4,
Tel.: 02222/62357, Fax: 02222/62419

HANSER
HANSF
HANS
HA
H

»Wenn man lange lebt, erlebt man alles und auch das Gegenteil«

Ernst Jünger, der im März 1990 seinen 95. Geburtstag feiert, hat wie kein anderer politisch denkender Intellektueller das 20. Jahrhundert kommentierend begleitet. Mit der vorliegenden ersten Werkbiographie ist es Martin Meyer gelungen, die bestimmenden Motive von Jüngers Denken vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens in scharfsinnigen Untersuchungen zu deuten. Damit ist seine brillante Darstellung ein wichtiger Beitrag zu der neueren Geistesgeschichte Deutschlands.



Martin Meyer
Ernst Jünger
Ca. 696 Seiten.
Leinen. Ca. DM 58,–

Daghild Bartels
Die Kunst im Griff

Galerien, Sammler, Aussteller

Ein neues Unbehagen an der Kultur grassiert, genauer, ein Unbehagen am aktuellen Kunstbetrieb. Wie bitte? Wo doch alle, *FAZ*, *Spiegel* oder *Brigitte* unermüdlich nachweisen, daß der Kunstbetrieb nicht nur floriert, sondern boomt wie noch nie? In der Tat, sich hektisch überbietende Schlagzeilen von immer neuen Auktionsrekorden suggerieren, der Kunst gehe es gut. In historischer Einmaligkeit verzeichnet die Kunst ein gewaltiges, allseitiges Interesse. Die Museen erleben Massenanstürme, die sie stöhnen machen, die Künstler, selbst allerjüngste, erzielen Höchstpreise, und auch die Politik beteiligt sich am großen Run auf die Kunst, kein Politiker will mehr im künstlerischen Abseits stehen.

Diejenigen, die gleichwohl vom Unbehagen an der Kultur sprechen, sind beileibe keine Kunstverächter oder notorische Miesmacher. Was ihnen Unbehagen bereitet, ist nicht die euphorische Hochkonjunktur, sondern ein Phänomen, das parallel läuft: eine unerhörte, totale Kommerzialisierung, die alle Bereiche, die privatwirtschaftlichen wie die öffentlichen, die Museen, Kunsthallen und Großausstellungen, die Künstler und auch die Kunst erfaßt. Es ist das Geld und dessen eigentümliche Triebstruktur, das die Kunst auf Trab brachte und alle Beziehungen zur Kunst qualitativ neu gestaltete und definierte. Das Geld oder genauer die Gier nach Geld hat sich als Zeitgeist verpuppt und die Kunst als Objekt der Begierde ausgeguckt. Das gab nicht nur dem Kunstmarkt ungeahnte Prosperität, im Zuge dieser Entwicklung droht der gesamte Kunstbereich Kommerzinteressen untergeordnet zu werden. Die Kunst selbst bleibt bei der skrupellosen Instrumentalisierung im Dienst von Marktstrategien nicht ungeschoren. Ja, vor dem Ansturm der Leidenschaft des Geldes droht die Kunst das Zeitliche zu segnen.

Neben den optimistischen Rekordmeldungen von der Preisfront mehren sich daher auch SOS-Rufe: »Gesucht wird ein Künstler, der auch morgen noch gültige Antworten auf Fragen bietet, die sich heute stellen, vielleicht sogar auf Fragen, die noch gar nicht als solche erkannt sind. Gesucht wird dieser Künstler ... nicht nur für die nächste Documenta, sondern für die

Kunst schlechthin, damit sie neben ihrer Relevanz für den Kunstmarkt auch wieder eine für die Gesellschaft behaupten kann« (*FAZ* 21.9.89).
Die Kunstwelt, daran sei erinnert, war seit je gespalten wie die übrige Welt auch, in Besitzer und Habenichtse. Nach der Definition des französischen Kultursoziologen Pierre Bourdieu haben wir zwei Gruppen: hier die kleine Minderheit der privilegierten materiellen Kunstaneigner, die Kunst via Kauf konsumieren; dort die Masse der symbolischen Kunstkonsumenten, deren ideelle Objektaneignung via Betrachten erfolgt. Vereinfacht gesagt, den einen war der Markt samt den Auktionen lieb, den anderen das Museum teuer.
Diese beiden Welten existierten lange friedlich nebeneinander, sie überschnitten sich gelegentlich, doch sie behelligten sich grundsätzlich nicht. Jede hatte ihr eigenes Wertsystem. Wenn also wieder einmal eine Schlagzeile verkündet, daß eine weitere materielle Objektaneignung – z.B. in New York seitens eines Japaners – in neuer Rekordmillionenhöhe stattgefunden habe, dann könnte das der Masse der symbolischen Kunstaneigner, den Kunstbetrachtern, eigentlich egal sein.
Der New Yorker Sotheby-Chef verriet Robert Hughes, dem Kunstkritiker des *Time-Magazine* (27.11.89), daß es ca. 500 Menschen auf der Welt gibt, die zwanzig Millionen Dollar für ein Kunstwerk ausgeben können. Es mögen einige mehr sein, die eine Million locker machen können. Statistisch ins Gewicht fallen sie nicht. Wenn diese Minderheit sich jetzt zu einem gigantischen, weltumspannenden Kunstmonopoly entschlossen hat, dann könnte das dem Rest der Welt ebenfalls gleichgültig sein.
In den letzten zehn Jahren hat jedoch eine Entwicklung stattgefunden, die eine qualitative Veränderung mit sich brachte. Neu an der aktuellen Situation ist, daß die beiden Welten nicht mehr friedlich nebeneinander existieren. Wie eine monströse Krake greift das gewinngierige Kunstmonopoly auf den gesamten, auch den öffentlichen Kunstbetrieb über. Anders als die alte Sammlerelite, der kleine Club der Kunstbesitzer von einst, halten sich die neuen Kunstkäufer und ihre Partner, die neuen Kunstverkäufer, nicht diskret im Hintergrund. Sie drohen das öffentliche Kunstgeschehen zu dominieren. Alle Bereiche, das öffentliche Ausstellungswesen, die Museen, die Künstler und die Kunst selbst, sind von der kommerziellen Okkupation bedroht. Gefahr ist im Verzuge. Um Mißverständnisse auszuschließen: es geht nicht um ein Lamento darüber, daß die Kunst auf dem Markt zur Ware wird, daß Leute an der Kunst Geld verdienen. Das war immer so. Neu ist jedoch, daß die Kunst zum privilegierten Instrument wurde, mit dem Geld gemacht wird und zwar schnell und in großem Maßstab. Die Zeiten, da einige Millionäre ihr Taschengeld (selbst in Millionenhöhe) für Kunst als

Luxusgüter ausgaben, waren biedermeierliche Schonzeiten für die Kunst. Heute stecken sie ihr Vermögen in die Kunst, um es möglichst rasch zu vermehren. Bourdieus Analyse ist hoffnungslos überholt. Für ihn war noch klar, »daß die exclusive Aneignung unbezahlbarer Werke der ostentativen Zerstörung von Reichtum nicht unähnlich ist« (*Die feinen Unterschiede*, Frankfurt 1982, S. 441). Heute hat die Wahl der Kunst zum bevorzugten Spekulationsobjekt den Quantensprung von der Zerstörung des Reichtums zu dessen wunderbarer Vermehrung vollzogen.
Zugleich brachte die um sich greifende Spekulation mit der Kunst eine qualitative Veränderung aller alten Beziehungen zur Kunst mit sich. Ohnehin sind alte Begriffe, in der Kunstbranche einst geflügelte Worte wie »Avantgarde« oder »künstlerische Qualität« oder gar »gesellschaftliche Relevanz«, längst verschwunden. Die neue Heilsrelevanz, die in der Kunst gesucht wird, ist die ganz profane protestantische Geldvermehrung, der spekulative Gewinn. Im Zuge dieses desaströsen Prozesses kann »die Kunst das Sagen lassen« (Katalog »Einleuchten«), denn, so weiß es ein amerikanisches Sprichwort, »das Geld spricht«.

Die veränderte Rolle der Museen

In jedem Spiel, sagt Robert Hughes, gibt es Verlierer und Gewinner. Zu den Verlierern in diesem Monopoly gehören die Museen und die Öffentlichkeit. Auf der Verlustseite der Museen ist jedoch nicht nur zu verbuchen, daß sie im Run auf die Kunst die Preise nicht mehr bezahlen können. Die forcierte Kommerzialisierung hat weitere fatale Konsequenzen, u. a. die der Ersetzung ästhetischer Werte durch ökonomische.
Derselbe Robert Hughes beobachtete bereits 1985: »Inzwischen hat das Publikum, konditioniert durch Kunstmarkt und Presse – Kunstwerke seien nur dann interessant, wenn sie unglaublich teuer oder gefälscht oder am besten beides seien –, den Glanz des großen Geldes in einem Maße auf die Kunst projiziert, das historisch einzigartig ist.« Mit der Folge, daß es »vor 25 Jahren leichter war, Kunstwerke in ihrer wahren Qualität zu beurteilen. Heute werden uns die Gemälde als autoritative Objekte mit fetischisiertem Geldwert aufgezwungen und als kommunikative entzogen.« Kunst wird selbst im Museum durch die Dollarbrille betrachtet. In dieser Optik erscheint das Meisterwerk angeschlagen. Geldsummen in Gestalt von großstädtischen Telefonnummern üben eine symbolische Macht aus. Eine neue Form der Aura, durch die Macht des Geldes sanktioniert, legt sich über die Kunstwerke.

Gleichwohl gilt der museale Ritterschlag, der Einzug eines Kunstwerkes ins Museum, noch immer als höchste Stufe seiner Nobilitierung, der eine Wertsteigerung auf dem Fuße folgt. Früher, lang ist's her, brauchte ein Werk, falls es überhaupt die Chance einer Musealisierung erhielt, ein ganzes Künstlerleben. Nicht wenige Künstler, darunter nicht die schlechtesten, schafften den Sprung in den Olymp überhaupt erst nach dem Tode. Jetzt jedoch wird kurzer Prozeß gemacht. Er darf höchstens noch drei Jahre beanspruchen. Da ein Platz im Museum konkrete Preissteigerung bedeutet, empfiehlt es sich, daß der Künstler möglichst jung ist, auf daß alle Beteiligten die köstlichen Früchte der hohen Preise möglichst lange ernten können. Galeristen und Kunsthändler, Herz und Seele des Kunstbetriebs in einem, haben einen ganzen Strauß von Strategien und Patentrezepten entwickelt, um die Bastion des Museums kurzfristig zu nehmen.
Für den Fall, daß ein Museumsdirektor widerspenstig und kaufunwillig ist, bietet sich das Mittel der Leihgabe oder des Geschenks an. Da Händler mit den Sammlern hier eine einträchtige Interessengemeinschaft bilden, wechseln sie sich in der Rolle des Spenders ab. Eine generöse Spende ans Museum zahlt sich eh aus, da die übrigen Werke – im Besitz der Händler und Sammler – automatisch von der musealen Wertsteigerung profitieren. In der Szene wird gemunkelt, daß standhafte Museumsdirektoren, die an altmodischen Idealen wie »Programm« oder »Linie des Hauses« festhalten, mit Nettigkeiten, die an Bestechung grenzen, umgestimmt worden seien.
Die Museen, einst jenseits des Zeitgeistes wirkende Institutionen, in denen, wenn nicht der objektive Weltgeist, so doch ein von der Tagesmode abgehobener Maßstab am Wirken war, drohen auf diese Weise vom Zeitgeist überrannt und gefährlich von Marktkräften fremdbestimmt zu werden. Als der Pariser *Nouvel Observateur* (Nov. 89) die Entwicklungen der achtziger Jahre im Kunstsektor bilanzierte, lautete das wichtigste Ergebnis, daß die öffentlichen Kunstinstitute zur Bestätigung von Marktwerten verkommen sind.
Der beste und konsequenteste Schritt ist daher das »Sammlermuseum«. Aus finanzieller Not geboren, wurde die Idee als fortschrittliche und besonders soziale Tat gefeiert, obwohl es in Wahrheit bloß um eine innige Symbiose zwischen öffentlicher Kulturinstitution und privaten Kommerzinteressen geht. Der Handel hat in diesen Sammlermuseen, die in Bremen, Berlin, Nürnberg und Stuttgart geplant sind, nicht nur einen Fuß in der Tür, sondern den Ehrenplatz inne.
Häufig jedoch muß überhaupt kein Druck ausgeübt werden. Viele Museumsdirektoren wollen nicht als altbacken, sondern als flott vom Zeitgeist inspiriert gelten, und so öffnen sie ihm bereitwillig die Tür. Denn die mei-

sten tragen schwer an der geschichtlichen Lektion, die bekanntlich lautet: in der Vergangenheit haben nicht nur Händler und Publikum, sondern auch die Museen, geblendet von Tagesmoden, die wahre große Kunst der Zeit »verkannt«. Um nicht Wiederholungstäter zu werden, wetteifern die Museen heute in Aufgeschlossenheit.
»Die Angst, sich im falschen Lager zu befinden, wenn man gewisse Aspekte der heutigen Kunst in Frage stellt, hat schon allzulange eine rationale Diskussion beinahe unmöglich gemacht«, stellte Ernst H. Gombrich schon 1958 fest. Die Angst ist heute derart verbreitet, daß ein veritabler Wettlauf um allerfrischeste, noch tropfnasse Kunst von blutjungen Künstlern eingesetzt hat. Diese Grundstimmung, einerseits von der Angst geprägt, große Talente zu verpassen, andererseits vom Wunsch beseelt, mit dem Zeitgeist auf du und du zu stehen, wissen pfiffige Händler zu nutzen, um ihre Künstler nach Belieben zu »lancieren«.

Die Basel-Amsterdam-London-New-York-Connection

Die New Yorker *Village Voice* (Sept. 87) hat einmal einen konkreten Fall auseinandergepuzzelt, der in die jüngere Kunstgeschichte einging als Überraschungscoup europäischer Maler auf der New Yorker Kunstszene. Es handelt sich um die Eroberung des amerikanischen Marktes durch die »drei C's«, die italienischen Maler Francesco Clemente, Sandro Chia und Enzo Cucchi. Was in New York wie ein fait accompli wirkte, war wohl der erste generalstabsmäßig ausgeklügelte Feldzug. Die Erfolgsstory der drei C's demonstriert recht anschaulich, daß ein knappes Dutzend Akteure, gut placiert auf dem Globus, genügt, um eine neue Kunstrichtung weltweit (d. h. im Universum der Westkunst) zu lancieren. Sie zeigt ferner, daß die Kunstkritik zu Hause bleiben kann, weil absolut unwichtig geworden. Und sie macht deutlich, daß öffentliche Institute, Museen und Kunsthallen nicht nur ein wichtiger Faktor, sondern unverzichtbare Stützpunkte sind. Sie spielen die Rolle des Magiers, der die Neuheiten des Tages durch einen Zauberakt in die Museumskunst von morgen verwandelt. Und als solche sind sie für die Drahtzieher im Kunstgeschehen wahrhaft unbezahlbar.
Schlüsselfigur in dieser Story ist, so die *Village Voice*, der Galerist Gian Enzo Sperone. Mit ihm begann die transkontinentale Seilschaft, die sich zur Basel-Amsterdam-London-New-York-Connection entwickelte. Sperone hatte die drei C's zunächst in seiner Galerie in Turin lanciert. Von Köln aus hatte Galerist Maenz mitgezogen und außerdem Ausstellungen in Mannheim, Bonn, Wolfsburg und Groningen organisiert. Eine äußerst wichtige

Etappe bedeutete ferner die Gruppenausstellung, die Jean-Christophe Ammann in der Basler Kunsthalle organisierte. Diese Ausstellung reiste weiter ins Folkwang Museum Essen und ins Stedelijk Museum Amsterdam. Der damalige Direktor, Edy de Wilde, kaufte rund zwanzig Bilder für das Museum und einige für sich. Dieses museale Engagement rief den Zürcher Galeristen Bruno Bischofsberger auf den Plan, der mit Sperone kooperierte und ein Drittel der verkäuflichen Werke erwarb; hinzu nahm er, was noch in den Ateliers der Künstler war, und plazierte alles schnell in der Sammlung Gunter Sachs. Auch der Westberliner Großsammler Marx entschloß sich zum Mitmachen, er kaufte fünfzehn bis siebzehn Chia-Bilder und ca. acht von Clemente und Cucchi.

»Das war für viele unsichere Sammler das Signal, daß die Italiener eine lohnende Sache sind«, kommentiert die *Village Voice*. Wann Charles Saatchi in London, wie immer in ganz großem Stil, einstieg, wird aus dem Bericht nicht deutlich. Saatchi, der Besitzer der größten Werbeagentur der Welt, der Kunst nur en bloc kauft, gilt als einer der wichtigsten Trendsetter, der Markt und Preis dominiert. Er war jedenfalls mit von der Partie. Unterdessen hatte Achille Bonito Oliva, italienischer Professor für Kunstgeschichte, die italienischen Künstler nicht nur in einem Buch verewigt und mit kunsthistorischem Ambiente umgeben, sondern auch einen Namen für die Gruppe gefunden, der im weiteren Verlauf als Marke eingesetzt wurde: *Trans-Avant-Guardia*.

Als Sperone, inzwischen waren höchstens drei Jahre vergangen, die drei C's in seiner Galerie in New Yorks SoHo, mit Angela Westwater als Partnerin, präsentierte, gelang die italienische Invasion komplett. Waren zuvor europäische Sammler, Museen und Kunsthallen wie Dominosteine gefallen, so folgten nun die amerikanischen Sammler. Angela Westwater erinnert sich, daß die Hochglanzkataloge, die europäischen Pokale von den Etappensiegen, beim Werben um amerikanische Sammler eine große Rolle spielten.

Gefahr drohte dem Unternehmen, das von dem Ruf »die Zukunft gehört der Malerei« begleitet war, nur, als Gigant Saatchi 1984 alle seine Chias abstoßen wollte. Um einen katastrophalen Preissturz, den dies zur Folge gehabt hätte, zu vermeiden, kaufte Sperone flugs sämtliche Werke auf. 1982 wurden die Italiener dafür mit einem Platz auf der Documenta belohnt.

Diese bis dato einzigartige, märchenhafte Erfolgsstory, die sich freilich als menschengemacht erweist, demonstriert eigentlich alles, was heute einen künstlerischen Erfolg ausmacht: supranationale Verzahnung und Kooperation; eine Künstlergruppe, zum Paket geschnürt und mit einem griffigen Markennamen versehen, wird professionell lanciert wie eine Mode, mit dem Starsystem, das dazugehört.

Eine neue Qualität haben in dieser Geschichte die Museen gewonnen. Die Placierung von Werken im Museum war hier nicht Endziel, sondern nur ein – freilich notwendiger – Zwischenetappensieg, weil eine preissteigernde und vertrauensbildende Maßnahme. Fernziel war die Brieftasche des amerikanischen Sammlers.
Diese höchst erfolgreiche Strategie, die hier nur grob wiedergegeben wurde, diente als Blaupause für weitere Künstler-Lancierungen. Der nächste Coup betraf die jungen Wilden aus Berlin. Einzelne Akteure wurden ausgewechselt, das Prinzip blieb das gleiche. Die Künstler wurden freilich schneller verheizt. Ihr transatlantischer Siegeszug war für die Berliner nur eine kurze Saisonblüte. Die Modezyklen verkürzen sich.
Als weiteres erfolgreiches Modell hat sich die Köln-Bern-Eindhoven-New-York-Connection etabliert. Köln steht für Michael Werner, Bern für Johannes Gachnang, der nicht mehr in der Kunsthalle, sondern als Verleger und freier Ausstellungsmacher wirkt. In beiden Funktionen widmet er sich der Verklärung der Werner-Künstler. Eindhoven steht für Rudi Fuchs, der freundschaftlich mit allen verbunden ist. Die Connection funktioniert fabelhaft mit der Mannschaft Baselitz, Lüpertz, Penck, Hödicke und Co. und sollte 1989 in Köln mit einer Großausstellung unter dem Titel »Bilderstreit« ihre gewinnsteigernde Krönung und kunsthistorische Absegnung erhalten. Daß die Ausstellung zum finanziellen Fiasko und zum kulturellen Waterloo wurde, hat die Kunstwelt ernsthaft erschüttert. Das Spiel der Connection war zu offensichtlich, sie hatte zu hoch gepokert.
Der jüngste Versuch, auf der Schiene der transatlantischen Connection Künstler zu pushen, jetzt jedoch in umgekehrter Fahrtrichtung, gilt jungen New Yorker Künstlern und ihren Produkten. Diese künstlerischen Leichtgewichte wurden von der Galeristin Ileana Sonnabend zum gefälligen Paket geschnürt und gen London verfrachtet, wo Werbemogul Saatchi sie in seinem »Privatmuseum« als »New York Now« zu neuen Höchstpreisen hochlobte. Er verschiffte die Ladung dann Richtung Kontinent, wo sie u. a. im Münchner Kunstverein als toller US-Direkt-Import bestaunt wurde. Ob der Coup abermals gelingt und die künstlerischen Eintagsfliegen uns demnächst auf der Documenta oder der Biennale von Venedig wiederbegegnen, ist letztlich unerheblich, die nächste Mode kommt bestimmt.
Freilich, obwohl die Künstler in diesem Kulturkampf um Marktpositionen nur noch eine sekundäre Rolle spielen – ganz ohne sie geht es nicht. Zur Zeit scheint keine geeignete neue Ware in Sicht, alle Welt ist in Erwartungshaltung.
Ein anderes bedenkliches Phänomen wird hier jedoch deutlich: die Praxis, daß öffentliche Institute Pauschalarrangements wie »New York Now«,

nämlich vorfabrizierte Ausstellungspakete, die von privaten Interessen (zumindest zum Teil) vorfinanziert sind, übernehmen, breitet sich angesichts der zunehmenden Finanzknappheit in der Kulturbürokratie fatal aus.
Jean-Christophe Ammann ist jetzt in der Zentrale Frankfurt, als Direktor des künftigen Museums für Moderne Kunst. Seine Bastion in Basel hat Thomas Kellein übernommen. Als der sich dezidiert für eine Programmpolitik aussprach, die mehr sein will als Marktstrategie oder deren Erfüllungsgehilfe, d. h. als er den wichtigen Brückenkopf Basel der Connection aufkündigte, forderten diverse Kunstliebhaber und Künstler seinen Kopf.

Freie Ausstellungsmacher

Keine Frage, im aktuellen Kunstbetrieb spielen die Großausstellungen eine bedeutsame Rolle. Die freien Ausstellungsmacher organisieren sie und präsentieren uns mit gewichtigem Anspruch nichts Geringeres als: die Gegenwartskunst als solche. Die pädagogisch-deklamatorische Aussage wird, je nach individuellem Temperament, in historisches Ambiente oder bloß in teures Spektakel verpackt. In jedem Fall filtern sie aus dem unübersehbaren Magmastrom das Wichtige, das Gültige. Unweigerlich wurden die Ausstellungsmacher so zu den wichtigsten Trendsettern und Tastemakern der Epoche. Kein Wunder, daß der Markt, sprich die Galeristen, in diesem Komplex auch ein Wörtchen mitreden wollen. Nicht immer glückt die Personalunion so perfekt wie beim »Bilderstreit«.
Der große Souverän unter den freien Ausstellungsmachern, der die Profession als solche kreierte, ist Harald Szeemann. Die *FAZ* bezeichnete ihn als den »Midas der Kunst«; alles, was er berührt, wird zu Gold. Ist er sich seiner Rolle und Verantwortung bewußt?
»Natürlich weiß ich das alles. Schon Bongard hat ja damals gesagt, eine Ausstellung bei Szeemann bringt zehn Punkte, eine normale Kunsthalle nur zwei. Und natürlich weiß ich, daß die Künstler, die ich zeige, hinterher mehr kosten. Daß Twombly jetzt eine Million erreicht hat, ist die Folge meiner Ausstellung in Zürich.«
Gleichwohl wagt es offensichtlich niemand, Szeemann in eine Connection einzuspannen. »Bei mir haben sie es echt nie versucht. Ich weiß, woanders ist's plump und üblich geworden.« Szeemanns Projekte werden in der Szene jedoch gierig als Börsen-Insider-Tips gesucht und gehandelt. Bevor die Documenta 5, die er organisierte, ihre Tore öffnete, waren alle Werke verkauft. Unvermeidlich, daß auch ein Großprojekt wie die Ausstellung »Einleuchten« in Hamburg den Interessen von Trittbrettfahrern dienlich

ist. »Wenn eine Galerie von einem Künstler, der bei mir mitmacht, parallel eine Ausstellung zeigt und wir die Werke dann in der Galerie abholen müssen, dann ist doch wohl ein ›courtesy‹ drin, oder?« Das heißt: auf dem Etikett zum Kunstwerk taucht in der Ausstellung die Galerie als freundlicher Vermittler auf.
Szeemann ist es gelungen, abseits vom Kommerzrummel zu arbeiten, seine Unabhängigkeit zu bewahren. Er verweigert sich dem »flashy Aktuellen« – »ich zeige keine Trends, ich arbeite mit Einzelkünstlern«. Die Gruppe der Künstler, die er seit einiger Zeit um sich schart, nennt er die Stillen; Künstler, die Stille zelebrieren, für die die Vergeistigung der Materie, die Aufhebung des Sockels, die Darstellung psychischer Zustände, also eine Komplexität von künstlerischen Problemen und Mythen wichtig ist. »Die Konsekration des Utopischen«, umschreibt er seine Linie, »und die kann nicht mit Geld abgegolten werden.«
Gleichwohl nimmt er die allgemeine Kommerzialisierung zur Kenntnis. Er findet sie »zum Kotzen« und kommentiert: »Ich glaube, das hängt damit zusammen, daß viel schwarzes Geld im Umlauf ist. Früher hat man in Pizzerien, Öl oder Immobilien investiert. Jetzt ist eingetroffen, was voraussehbar war, man investiert in Kunst und läßt das Bild gleich in der Bank, so muß man sich nicht mit doofen Mietern 'rumschlagen ... Viel hängt auch damit zusammen, daß diese Jungen, zweimal ausgestellt, schon 100 000 als Einheitspreis bekommen, das ist total daneben. Geld macht viel kaputt. Die Auslese heute ist vergoldet, aber auch gefährlich. Alle die, die jetzt 25 und in Mode sind, eines Tages, das wissen wir, will sie kein Mensch mehr sehen. Dann müssen sie das allein durchstehen. Wenn sie das durchstehen, werden sie, wenn sie Glück haben, noch einmal entdeckt.«
Schwer enttäuscht hat ihn ein Sammler, der ihn beschwor, ihm beim Erwerb eines Kunstwerks behilflich zu sein, das er unbedingt haben mußte, um seines Seelenfriedens willen. Szeemann tat ihm den Gefallen, knüpfte den Kontakt zum Künstler, besorgte noch umständlich Ersatzteile. »Als ich einen Monat später das Werk auf der Kunstmesse zum Verkauf sah, war ich einigermaßen empört.«

Das Lemminge-Syndrom

Die Fachwelt ist sich einig, daß ein neuer Sammlertyp die Szene beherrscht. Mary Jane Jacobs, Konservatorin im Museum of Contemporary Art in Los Angeles, hat in ihrer Bilanz der Kunst in der Reagan-Ära die Kettenreaktionen, die sich aus dem Verhalten der neuen Sammler ergeben, beschrieben

(im Katalog der Ausstellung »A Forest of Signs«, Los Angeles 1989). Die historische Wende, mit Signalwirkung für die Folgezeit, lokalisiert sie exakt im Herbst 1979, als Mary Boone ihre Galerie mit den Porzellan-Bildern von Julian Schnabel eröffnete. Die Ausstellung war im Nu ausverkauft, was zur Folge hatte, daß junge Künstler fortan in großen Sammlungen akzeptiert waren. Junge Künstler, konstatiert Jacobs, waren nicht länger »unbekannt«. Der nächste Schritt war, daß die Sammler sich um die jungen Künstler stritten, sie mußten eine »Nummer« nehmen. Noch nie zuvor hatte es »Wartelisten« gegeben – heute gehört eine solche Liste zum Erkennungszeichen jedes halbwegs anständigen Künstlers.
Ferner wurde es für Künstler existentiell wichtig, in der »richtigen Sammlung« zu sein. Dadurch gerieten Sammler in die Position, Künstlerkarrieren zu machen oder zu verhindern. Berühmtestes Beispiel ist, laut Jacobs, der »Saatchi-Faktor«: Werbefachmann Saatchi übte einen enormen Einfluß als Tastemaker aus. Andere folgten ihm und erwarben die heißen Namen, die Markennamen von Künstlern, die er propagiert hatte. Das führte zu einem weiteren neuen Phänomen der achtziger Jahre: jedermann muß die gleiche Sammlung haben. Das wiederum hat zur Folge, daß die Künstler, die zu Stars gekürt werden, zur Überproduktion gezwungen sind, um in all den Sammlungen vertreten zu sein. Da andererseits selbst Zeitgenossen Höchstpreise erzielen, also große Summen ausgegeben werden, ist die nächste Folge unvermeidlich. Angesichts solcher Summen muß sich jeder vernünftige Mensch fragen: Wird das, was ich kaufe, seinen Wert behalten, ist es ein gutes Investment? Jeder kauft mithin, was alle kaufen; man kauft mit den Ohren und trotz der Höchstpreise massenweise. Das Ergebnis ist ein weiteres neues Phänomen: früher entstand eine Sammlung als Lebenswerk, heute glaubt jeder Sammler nach ein paar Jahren, seine Sammlung sei so perfekt, daß er sie, zumal wenn der Platzmangel akut wird, einem Museum anbietet oder gar ein eigenes Museum beansprucht. Auf diese Weise haben dann alle Museen die gleichen Künstler – eine Situation, die sich leicht zwischen Ost- und Westküste der USA überprüfen läßt, aber auch kreuz und quer in Europa, in Paris, Basel, Berlin, Köln, Madrid, selbst im fernen australischen Canberra: die Künstlerliste der letzten zehn Jahre ist überall gleich.
Als jüngste Kategorie treten jetzt die Spekulanten auf den Plan. Sie sind nicht am Aufbau einer Sammlung interessiert. Sie kaufen Solitäre, Einzelstücke, die in Kisten verpackt nur auf den nächsten Einsatz im Monopoly warten, um das Doppelte zu bringen.
Heinz Berggruen, Stammgast auf allen großen Auktionen, hat es hautnah beobachtet. Berggruen, gebürtiger Berliner, war Galerist der zweiten Generation in Paris und hat sich vor allem als Grafikverleger der Klassischen

Moderne, von Picasso bis Klee, einen internationalen Namen gemacht. Zugleich hat er eine zu Recht weltberühmte Sammlung aufgebaut: ausgewählte Meisterwerke vor allem von Cézanne, Seurat, Matisse, Picasso und Klee. Als Galerist hat sich der 75jährige seit einiger Zeit in Genf zur Ruhe gesetzt, als Sammler ist er weiterhin aktiv, an allen Plätzen auf dem Globus, wo seine Hauskünstler angeboten werden. Der Sammler-Galerist beklagt den Kulturverfall im Kunstbetrieb. Er war z. B. Zeuge, als letzten Herbst in New York die Japaner im Namen der Gesellschaft Aska-International für 28,16 Millionen Dollar bei Christie und für 29,04 Millionen Dollar bei Sotheby Kunst ersteigerten. Die Kunst-Bieter verrieten Berggruen hinterher triumphierend: »Das kommt jetzt in eine Kiste und in ein paar Jahren wieder auf den Markt.« Der Sammler alter Schule empört sich: »Das ist Spekulation, die Kunst wird zum Dasein in Bildersärgen verdammt.«

Berggruen, in der Fachwelt »das unfehlbare Auge« genannt, war noch getrieben vom alten sozialen Sammler-Ethos, das die Allgemeinheit an den privaten Kunstschätzen teilhaben lassen will. Er schenkte dem Metropolitan Museum in New York sage und schreibe 60 Werke von Klee, dem Pariser Musum für moderne Kunst ebenfalls ein Dutzend. Die aktuelle Situation hingegen ist ihm »unheimlich, gruselerregend«. Er entrüstet sich: »Es ist zu sehr Geschäft geworden, Spekulation, ein Geldspiel, ein gigantisches Monopoly ... Das neue Sammlerpublikum ist nur an Geld interessiert. Gar keine Frage, das Ganze ist eine Angelegenheit für Spekulanten geworden, Investment wie IBM oder Deutsche Bank ... Man fragt sich natürlich, wie es weitergeht. Heute können ja nur noch die mithalten, die über ganz große Mittel verfügen.« Was tun? »Gar nichts. Das ist eben die Zeit. Aber einige werden ganz schön auf die Nase fallen. Ich kann nur immer wiederholen, das alles ist für mich erschreckend. Viel schmutziges Geld ist im Umlauf, das geht jetzt auf die Auktionen – die Gesetze in der Schweiz hinsichtlich der Geldwäscherei sollen ja strenger werden.«

Schnelligkeit, diagnostiziert Berggruen, ist ein anderes neues Phänomen im Kunstbetrieb. »Früher ging alles langsamer, ruhiger. Heute haben Künstler, die noch nicht einmal laufen können, schon ihre großen Retrospektiven mit dicken Katalogen, Farbabbildungen und Höchstpreisen. Mir unverständlich. Früher konnte ein Händler, wenn er gut war, auch Geld verdienen. Aber Millionen wie heute, das war nicht drin. Kahnweiler, der größte Kunsthändler dieses Jahrhunderts, hat bis zu seinem Lebensende ganz bescheiden gelebt.«

Und er erinnert sich: »Selbst Künstler-Stars wie Picasso kannten das nicht, was heute schon Jungkünstler aufzuweisen haben: die Warteliste. Denken Sie an Schnabel, unverständlich. Ich hatte z. B. einmal eine exzellente Aus-

stellung mit Picasso-Zeichnungen gemacht. Es gab keinen Run darauf, die Leute haben sie mir nicht weggerissen. Das war meine Chance. Früher konnte es auch passieren, daß jemand mit einem Picasso unter dem Arm in die Galerie kam, um ihn zu verkaufen. Wenn heute einer käme, kann man sicher sein, daß er gefälscht ist.«

Nicht nur auf der Käuferseite, weiß Berggruen, hat die Geldgier das Kunstinteresse ersetzt. Auch in der Zunft macht sich ein neuer Händler-Typ breit, »der schnell, schnell Geld machen will, aber zur Kunst keine Beziehung hat«. Auf Auktionen hat er im übrigen beobachtet, »daß Galeristen ihre Künstler selbst hochsteigern oder durch Vertrauensleute hochsteigern lassen, um ein neues Preisniveau zu kreieren. Dann rufen sie ihre Kunden an und sagen, bei mir bekommen Sie's noch 20 Prozent billiger. So wird's gemacht heute, schrecklich!« Daß dieser Großklima-Wechsel letztlich auf die Kunst selbst zurückschlägt, hält er für »absolut sicher«. Über die Hausse der Preise ist er alles andere als erfreut. »Daß meine Bilder jetzt soundsoviel Millionen mehr wert sind, interessiert mich nicht, es macht mich nur nervös.«

Es gibt jedoch auch noch Galeristen der alten, engagierten Art, die zur Not, um der Idee willen, bereit wären, mit ihren Künstlern zu hungern. Paula Cooper, in New Yorks SoHo, gehört zu dieser vom Aussterben bedrohten Spezies. Eine ernste Galeristin, die sich in 20jähriger Tätigkeit Renommee und Reputation durch eine konsequente Programmarbeit erworben hat. Sie vertritt die Klassiker der Minimal Art und versteht sich als Mittlerin zwischen Künstler und Publikum, Medien, Museen und Sammlern. Die Arbeit, betont sie, gründet seit Beginn auf dem Prinzip der Partnerschaft. Es ist die philosophische Komponente der Kunst, die sie interessiert; Kunst, die neues Denken stimuliert, findet sie »thrilling«. Gute Ausstellungen zu organisieren ist ihr altmodisches Ziel. Die Situation in der aktuellen Kunstwelt provoziert bei ihr eher Ekelgefühle. Ihr Kommentar: »Noch nie gab es soviel Interesse an Kunst, noch nie wurde soviel Geld für Kunst ausgegeben wie heute. Das beruht auf der gesamten ökonomischen und gesellschaftlichen Struktur. Es ist die von Reagan bewußt geförderte Entwicklung, in deren Folge die Reichen reicher, die Armen ärmer wurden, eine ungesunde Entwicklung. Der Run auf die Kunst beruht auf der Instabilität der Aktienmärkte. Die Leute haben immer Wertbeständiges gesucht, und das war, historisch betrachtet, die Kunst. Hinzu kommt, daß sich die Neureichen via Kunst in die Glamour-Society einkaufen wollen oder in das, was sie dafür halten.«

Auch sie ist in ihrer Arbeit vom neuen Kunstklima betroffen: »Das alles schafft eine neue Situation. Kunstliebe treibt heute nur einen ganz kleinen

Prozentsatz zum Kunstkauf. Die Mehrheit ist auf Spekulation und Statussymbole aus. Es ist ekelhaft. Diese Leute sind jedoch in der Lage, das Beste zu kaufen. Es gibt zwar noch einige Sammler, die wirkliches Interesse haben, aber die können nicht mehr mithalten. Sie haben z. B. vor fünf Jahren einen Künstler gekauft und können ihn jetzt nicht mehr weitersammeln, weil die Preise explodiert sind. Ursächlich für die Situation sind in erster Linie die Auktionshäuser und der sogenannte ›secondary market‹. Diese Händler, auch Bilder-Broker genannt, haben in der Regel überhaupt keinen Kontakt mehr zu den Künstlern. Dort herrscht die Spekulation, die Bilder wechseln zwei bis dreimal pro Jahr den Besitzer.« Besonders gefährdet sind in dieser »irritierenden Zeit« die jungen Künstler. »Vom Geld geblendet, merken sie oft gar nicht, daß sie konsumiert werden.« Was tun? Veränderung, da ist sich Paula Cooper sicher, kann, wenn überhaupt, »nur von den Künstlern kommen, durch Verweigerung gegenüber dem hektischen Vermarktungsprozeß«.

Paula Cooper registriert einen Qualitätsverfall: »Die Leute sind ja so anspruchslos geworden. Wenn ich unter hundert Ausstellungen eine gute sehe, bin ich schon glücklich.« Die Kunst ist, trotz des Booms, in der Krise, das hat sie selbst in eine Krisenstimmung versetzt; sie überlegt, ob sie nicht das Handtuch werfen soll. »Denn Geld interessiert mich nicht. Geld ist aber das, worum sich zur Zeit alles dreht. Dann könnte ich ja gleich ins Immobiliengeschäft gehen. Denn Geldmachen, das ist ja nun wirklich nicht so schwer, oder? Aber es ist langweilig.«

Einige Ecken weiter in SoHo, bei Leo Castelli, ist die Welt noch in Ordnung. Der berühmte Altmeister unter den Galeristen, dessen Galerie zur Institution, der selber zum Helden des Kunstbetriebs wurde, registriert jedoch auch die Auswüchse einer überhandnehmenden Inflation, die alle Bereiche ergriffen hat. »Das hat letztlich auch zu einer Inflation an Sammlern geführt, so daß gute Werke und gute Künstler Mangelware wurden, was wiederum die Preisinflation antreibt.« Man solle aber doch bitte nicht vergessen, daß es daneben unendlich viele Künstler gibt, die überhaupt nichts verkaufen.

Der Bericht über seine Arbeit klingt prähistorisch. »Zehn bis fünfzehn Jahre dauert es, bis man etwas verdient. Diesen Zeitpunkt habe ich immer mit den Erfolgreichen überbrückt. Aber die Künstler damals, Rauschenberg, Jasper Johns, Stella oder Lichtenstein – deren Ziel war es nicht, Geld zu machen, sondern Werke zu produzieren. Sie waren verwöhnt, sie hatten beides.«

Castelli hatte stets eine Mission, er wollte seine Künstler fördern und das Publikum informieren. Dabei waren es die Sammler, sagt er, die seine Ar-

beit am meisten unterstützten. Auf die Frage, wer im aktuellen Kunstbetrieb die Rolle des wichtigsten Trendsetters spielt, erwähnt er bescheiden die Galerie Castelli nicht, er glaubt vielmehr: »Die Großausstellungen wie Documenta und Biennale und die Ausstellungsmacher wie Szeemann haben heute diesen Part übernommen.«
Und die Spekulanten? Direkt betroffen ist er nicht. »Bis vor kurzem gab es das nicht. Ich weiß jedoch, wer sie sind. Aber ich verkaufe nicht an sie. Ich habe so viele seriöse Sammler, die ich nicht befriedigen kann, da kann ich nicht an jemanden denken, der einfach nur so vorbeikommt und einen Stella oder Jasper Johns haben will, den ich sowieso nicht habe. Aber kein Zweifel, die Spekulation wütet im Augenblick überall. Sie hat bei den Auktionshäusern begonnen. Hinzu kommt der ›secondary market‹, der an Bedeutung gewinnt, und die neue Gruppe der art advisors und art consultants.«
Unbehagen verspürt Castelli nur, wenn er an die Auswüchse denkt. Im übrigen verfolgt er seine Arbeit möglichst abseits vom großen Rummel, genauer gesagt: vorneweg, der Rummel folgt ihm. Wird der Boom anhalten? »Muß ja«, lautet seine optimistische Antwort, »denn Kunst ist integraler Bestandteil der westlichen Kultur. Wenn die weiter existiert, muß auch die Kunst weiter existieren. Außerdem, was heißt hier, die Kunst boomt? Wenn ich an die Zeit der Kathedralen denke oder an Florenz zur Zeit der Renaissance, damals war ein Boom zu verzeichnen, der diesen Namen verdient.«
Direkt gegenüber von Castelli hat Mary Boone, die Königin des West-Broadway, ihre Galerie. Insider der Szene sprechen ihr die Spitzenposition des Trendsetters zu. Mary Boone, ein bildschönes, kapriziöses Persönchen, gibt sich jedoch bescheiden. Von Geld spricht sie natürlich nicht, das führe nur zu der »oversimplification, die die Medien verbrochen haben«. Sie schwebt jenseits der profanen Geldgier und versteht sich als sanfte, bescheidene Dienerin der Kunst. Die Rolle des Galeristen? Wer da glaubt, verkaufen sei die oberste Pflicht, »ist mindestens zwanzig Jahre im Rückstand. Das mag früher so gewesen sein, in uralten Zeiten. Heute verkaufen sich meine Künstler ganz von selbst, dafür brauchen sie mich nicht. Die collectors sind ja so busy.« Heute müssen die Sammler nicht gesucht, sondern von der Kunst ferngehalten werden. Wer Sammler ist, entscheidet sie. Spekulanten? »An die verkaufe ich nicht, die kaufen meine Künstler vielleicht auf Auktionen.« Die heutige Rolle der Galeristen besteht in der Archivierung der Werke, im Erstellen von Biographien, in Vorarbeiten für Kataloge, fast schon Museumsarbeit. Und natürlich »verhindern, daß die Künstler overexposed sind, d. h. zuviele Ausstellungen haben, zuviel produzieren«. Kurz, sie schafft den background, vor dem der Künstler in Ruhe sein Werk schaf-

fen kann, sie sorgt für das rechte Maß an Publizität und Geheimnis, Produktion und Rarität. Welche Künstler bevorzugt sie? »Ich bin interessiert am Risiko, ich finde es gut, wenn ein Künstler ein Risiko wagt. Und ich bin interessiert an Künstlern, die eine Langzeitperspektive ihres Werkes und ihrer Ideen haben«, verrät sie.

Gleichwohl registriert sie den schnöden Kunstrummel um sich herum. »Die Hast und Eile, mit der Museumsdirektoren möglichst brandfrische, blutjunge Ware einkaufen«, hält sie für kontraproduktiv. Würde sie etwas ändern im Kunstbetrieb, wenn sie könnte? Sie wünscht sich, »daß man wieder über die Qualität von Kunst spricht. Ich finde, es gibt einen Graben zwischen erfolgreichen Künstlern und weniger erfolgreichen, das führt zu Unterstellungen, zu Geschichten über Komplotte zwischen Dealern und Museumsleuten oder über Mafiamethoden. Aber das ist alles nonsense. Am schwierigsten bleibt die Frage: ›Why is a painting great?‹ Es ist das Schwierigste von der Welt, das verständlich zu machen, fast so schwierig wie das Sprechen über die Liebe. Die am allgemeinsten verständliche Sprache spricht natürlich das Geld. Wie oft hat man nicht gehört, dieses Bild von Jasper Johns sei das beste, weil soundsoviel Millionen dafür bezahlt wurden. Das Faktum, daß Jasper Johns ein großer Maler ist, vielleicht der größte dieses Jahrhunderts, wird durch solche Argumente verdrängt. Das Publikum, die breite Öffentlichkeit, statt sich auf die Qualität zu konzentrieren, sagt einfach, es ist teuer, also ist es gut. Diese Gleichsetzung von teuer und Qualität, das würde ich abschaffen, wenn ich die Macht hätte, damit man wieder über die Qualität der Kunst diskutiert. Die Reduzierung aufs Geld-Gespräch, auf den Geldwert hat die Kunst ihres Geheimnisses beraubt, ihrer Schönheit und ihrer Persönlichkeit.«

Ernst Beyeler und seine Galerie in Basel sind eine europäische Bastion, eine hochkarätige Institution. Jeder Künstler, den Beyeler in sein Imperium aufnimmt, wird automatisch zum Klassiker. Ist Beyeler vom aktuellen Kunstrummel tangiert, übt er Kritik? »Ich habe nicht das Recht zur Kritik, man muß mit den Mißständen und den Mißfolgen leben«, erklärt er. Als wesentlichen Faktor für die hektischen Umtriebe hat er die forcierte Hast ausgemacht, mit der die Museen möglichst junge Künstler entdecken und zu Helden promovieren. »Man mag es den Künstlern gönnen, daß sie früh Erfolg haben, aber man kennt auch die Folgen.« Beyeler verweist auf den Fall der Berliner Wilden, die wie eine heiße Kartoffel wieder fallengelassen wurden. »Heute besteht eine Tendenz, alles zu fördern und zu entdecken, bevor es überhaupt reif ist, bevor es sich ausgezeichnet hat als wirklich bedeutend. Man darf nicht vergessen, daß Klee oder Kandinsky beinahe 40 Jahre alt wurden, bevor sie bekannt geworden sind.« Wird sich der augen-

blickliche Boom halten? »Natürlich geht nichts ohne Einbruch. Ausgelöst wurde das auch durch die Verkennung früherer Künstler; daß man soundsoviele verpaßt hat. Man entdeckt, wie blöd man war, daß man diesen und jenen starken Künstler nicht gesehen hat, und jetzt will man unbedingt rechtzeitig auf den Zug aufspringen. Das ist schon richtig Mode und Prestige geworden.« All das, kommentiert Beyeler, »hat inflationäre Auswirkungen«. Ins Bild passe auch die Multiplizierung der Kunstmessen, die zu einem neuen Typ von Kunsthändlern geführt habe, »den Marktfahrern, die daraus eine Profession machen und häufig gar keine Galerie haben. Der Kunst wird das alles nicht zuträglich sein.«

In puncto Spekulanten hat Beyeler resigniert. »Man kann heute gar nicht mehr unterscheiden, wer ist Liebhaber, wer Spekulant. Früher gab es auch Spekulanten, aber die Passion für die Kunst stand im Vordergrund. Heute kann man das nicht mehr auseinanderhalten. Man muß damit leben. Ich habe mir längst abgewöhnt zu überlegen, ist das jetzt ein Spekulant oder ein richtiger Liebhaber? Ich denke mir, auch ein Spekulant trägt's weiter, vielleicht kommt das Werk irgendwann ins Museum.«

Der wirklich zeitgemäße neue Kunstkäufer freilich verzichtet auf traditionelle, zeitraubende Kontakte zu Galeristen oder Künstlern, er *läßt* kaufen. Zu diesem Zweck gibt es die neue Profession des *art consultant*, des Kunstberaters.

Helge Achenbach, in der Bundesrepublik Pionier und Guru des neuen Metiers, der 1978 begann und heute über ein Imperium von zwanzig Mitarbeitern, darunter sechs Kunsthistoriker, herrscht und einen Umsatz von zwanzig Millionen verzeichnet, skizzierte in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* (26. 10. 89) die neuen Dimensionen im Umgang mit der Kunst. Es geht um globale Aspekte. Mit ein bißchen Grafik für die Vorstandsetage ist es längst nicht mehr getan, der art consultant offeriert seiner kunstkaufwilligen Kundschaft das schlüsselfertige Gebäude, Kunst inclusive. Achenbach, der für Firmen wie IBM, Victoria, Klöckner oder Allianz und für Geldinstitute wie die Hypobank oder die Bundesbank tätig wurde, beschreibt seine Klientel so: »Ein Unternehmen, das, weil beispielsweise ein neues Gebäude geplant wird, Kunst braucht. Und dann stehen sie vor dem großen Kunstangebot und finden sich nicht zurecht.«

Hier schreitet der art consultant ein und schafft in großem Maßstab Abhilfe: »Unser Problem ist es, daß sich häufig die Architektur nicht mit der Qualität der Kunst messen kann. Die Kunst wird da leider allzu oft zu einer Brosche. Aufgrund des Dilemmas, daß bei der Architektur, wie bei der Kunst, nur die wenigsten gut sind. Uns geht es nun darum, dem Bauherrn einen wie Richard Meier, Mario Botta, Normen Forster oder Hilmer und

Sattler zu empfehlen, die dann wiederum in der Lage sind, für die Kunst ein geeignetes Forum zu schaffen. Diese neue Dimension hat sich bei uns in den letzten drei bis vier Jahren entwickelt.«
Der art consultant (be)schafft letztlich nichts Geringeres als eine neue Art von Gesamtkunstwerk, schlüsselfertig.
Und die Künstler? »Der Künstler spielt die Rolle des Wildes, der Jagdbeute. Seine Klugheit besteht darin, sich aufspüren und entdecken zu lassen, seinen Jägern den Spaß nicht zu verderben, es ihnen nicht allzu leicht zu machen, sonst wenden sie sich zu schnell gelangweilt ab, aber auch nicht ganz unmöglich – sonst bleibt er unentdeckt.« Diese amüsante Schilderung von Hannes Böhringer (*Begriffsfelder*, Berlin 1985, S. 116) trifft die Realität nur noch partiell. In dieser Jagdmetapher erscheint der Künstler in der Rolle des pfiffigen Wildes, das der Kunstjagdgesellschaft das Spiel vorschreiben kann. Um im Bilde zu bleiben: da die »Jagdgesellschaft« die Jagd nicht mehr als Zeitvertreib, sondern als Broterwerb, zum Zwecke der Geldvermehrung, betreibt, ist der Künstler, auch der Star und Großverdiener, kaum mehr als ein »token«, das im Kunstmonopoly zweckmäßig gesetzt oder ins Aus geschoben wird.

Der Fall van Gogh

Durch den Glanz des großen Geldes wurde das historische Langzeitgedächtnis offenbar getrübt. Es gilt als unerhörte Blasphemie, wenn Zweifel geäußert, gar Parallelen zu vergangenen Zeiten gezogen werden, nämlich die Frage gestellt wird: Wie, wenn jene Künstlerstars von heute, mit Höchstpreisen honoriert, durch eilige Museumskäufe nobilitiert und mit Ausstellungsofferten überschüttet, die Salonkünstler von heute wären, die die nächste Generation ins Depot verdammen könnte? Wenn die Schnabel, Koons oder Baselitz die Depot-Schinken von morgen wären? Der Zeitgeschmack ist wetterwendisch. Hatten wir all das nicht schon einmal? Das *Time-Magazine* blätterte nach und entdeckte, daß auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Hochkonjunktur für lebende Künstler kannte. Für den Präraffaeliten William Holman Hunt wurden Summen hingeblättert, für die man das Gesamtœuvre Manets, für ein Aquarell von Meissonier soviel gelöhnt, daß man vier oder fünf signierte Velasquez hätte kaufen können. Und wenn all das, was wir heute erleben, nur eine Wiederholung der Geschichte wäre?
Während Salonkünstler, deren Namen heute niemand mehr erinnert, Höchstpreise erzielten, gab es andere, die hungerten. Der Fall van Gogh

begründet einen Künstlermythos. Bekanntlich verkaufte van Gogh zu Lebzeiten kaum ein Bild. Heute, man feiert seinen 100. Todestag, führen seine Bilder die Top Ten, die Hitlisten der Auktionsrekorde an. Daß der Käufer des teuersten, des 89,7 Millionen DM teuren Schwertlilien-Gemäldes das Werk nicht bezahlen konnte, kann nicht einmal als Künstlerpech bezeichnet werden. Gleichzeitig wird van Gogh zum Massenphänomen – lange Schlangen, wo immer sein Werk gezeigt wird. Wer die Jubiläumsausstellungen sehen will, muß die Eintrittskarten Monate im voraus kaufen: van Gogh Superstar. Ein typisches Künstlerschicksal. Aber von vorgestern? Oder wäre ein Fall van Gogh auch heute denkbar? Auf die Frage antworten die prominenten Spezialisten höchst irritiert.

Paula Cooper kann sich sehr gut vorstellen, daß der van Gogh unserer Zeit irgendwo abseits des Kunstbetriebs vor sich hinarbeitet und erst von späteren Generationen »entdeckt« wird. Heinz Berggruen ist sich sogar sicher, daß der heutige van Gogh irgendwo unerkannt hungert, daß erst die Nachwelt seine Qualitäten entdecken wird.

Mary Boone ist empört über die Frage, möchte die Antwort verweigern, versichert dann jedoch, daß es dem begabten Künstler unmöglich wäre, im heutigen dichten Kommunikationsnetz durch die Maschen zu fallen. Die Suche der Sammler, Galeristen und Journalisten nach Künstlern sei derart intensiv und flächendeckend, daß kein Atelier dem allgemeinen Jagdfieber entgehen könne. Auch Leo Castelli mag sich nicht vorstellen, daß ein möglicher van Gogh den Spezialisten der Branche und ihrer permanenten Suche nach neuen Talenten entgangen sein könnte. »Ein Künstler, der Meisterwerke produziert und außerhalb des Kunstbetriebs steht, das scheint unmöglich.«

Harald Szeemann weist die Idee weit von sich, daß ihm das große Genie von heute entgangen sein sollte, »das müßte schon ein Künstler sein, der gar nicht in Erscheinung treten will«, gibt er zu bedenken. Ernst Beyeler argumentiert ähnlich; den Fängen der Kunstliebhaber, dem Handel, den Museen wäre ein heutiger Meister sicher nicht entgangen, »er muß ja heute nicht einmal in die Hauptstadt, selbst in der Provinz ist die Suche heute äußerst intensiv. Es sei denn, dieses Genie befände sich außerhalb unserer Optik, unseres Zeitgeschmacks.«

Ja wie denn, haben nicht alle großen Künstler der Moderne, zumal jene, die heute, also zwei Generationen später, hoch geschätzt sind, jenseits des aktuellen Zeitgeschmacks, gegen den Zeitgeist gearbeitet? Die Mehrzahl der Befragten glaubt jedoch, daß die Auslese, die der gegenwärtige Kunstbetrieb leistet, unbedingt objektiv sei.

Interessanter noch als diese Auskunft ist die allgemeine Verblüffung, mit

der die Befragten auf die Frage reagierten. Ruhm, Nimbus, das Urteil der Nachwelt, der Einzug in die Kunstgeschichte – für Künstler und den Kunstbetrieb einst Kategorien von höchster Wichtigkeit – sind heute komplett aus dem Blickfeld geraten. Die Befragten leben unbedingt im Heute, keiner hat einen Gedanken über den Tag hinaus. Daß die Kriterien von heute auch morgen noch gelten, scheint durch die »Objektivität« von Zahlen und deren Fetischisierung jedem Zweifel entrückt zu sein.

Welcome to the future

Prognosen, die vom baldigen Ende des aktuellen Kunstbooms sprachen, sind reihenweise widerlegt worden. Prognosen sind mithin heikel. Deshalb soll eher von Visionen die Rede sein, die angeboten werden. Zur Zeit gibt es zwei, die sich zu ergänzen scheinen.
Robert Hughes, ein profunder Kenner des Geschehens, zeichnet ein Zukunftsbild des Kunstbetriebs, das die ganz gewöhnlichen Gesetze des Geschäfts, die heute schon am Wirken sind, auf morgen projiziert: Der Weltkunstmarkt wird wie die Kommunikationsindustrie implodieren, durch Konzentration so zusammenschrumpfen, daß am Ende sechs oder sieben Mega-Händler übrigbleiben, die den Weltmarkt beherrschen. Der Unterschied zwischen Händler und Sammler wird dann aufgehoben sein, im Sammler-Dealer-Trustee werden sie zur Identität kommen. Charles Saatchi erweist sich auch hier als Pionier und Trendsetter. Er veräußert derzeit große Teile seiner Sammlung, weil er in einer Finanzklemme sei, heißt es. Künstler, die ihre besten Arbeiten gaben, weil Saatchi ihnen einen ewigen, unveräußerlichen Ehrenplatz in seinem Privatmuseum versprochen hatte, sind sich jedoch sicher, »daß er sich nun als ganz gewöhnlicher Superdealer entlarvt«. Galeristen wie Castelli oder Paula Cooper, d. h. die Programm-Galeristen, werden der Vergangenheit angehören. Neben den Mega-Dealern bleiben dann nur ein paar Kleinstgaleristen übrig, um den Eindruck einer gesunden Vielfalt zu simulieren.
Aus einer ganz anderen Ecke, nämlich aus der Nachbardisziplin Design, wird eine zweite Zukunftsvision offeriert, die nicht anders als die erste, nur mit letzter Konsequenz die Gesetzmäßigkeiten des Marktes auf die Kunstwelt überträgt. Diese Vision kommt von Stephen Bailey, dem ersten Direktor des ersten Design-Museums der Welt, in London. Bailey hat seine Vision unter dem Titel »Kommerz und Kultur« thesenhaft vorgestellt. Bewußt provokativ zeichnet er eine Zukunft, in der Kommerz und Kultur sich nicht feindlich gegenüberstehen. Für Bailey, den typischen Zeitgeist-Zyni-

ker, ist diese Vision liebliche Zukunftsmusik, er fördert die Entwicklung daher nach Kräften. »Kommerz und Kultur«, lautet seine Diagnose, »fressen und füttern sich gegenseitig«, so kommen sie sich immer näher. Am Ende der Entwicklung, die längst begonnen hat, sind sie identisch. Das Museum als Tempel der Kultur und das Kaufhaus als Tempel des Konsums – beide etwa zur gleichen Zeit, vor gut hundert Jahren entstanden – werden schon bald ebenfalls identisch sein.

Signifikante Zeichen für diesen Prozeß entdeckt man in der totalen Kommerzialisierung von Kunst und Kunstbetrieb, im Zahlenrausch, der die Kunst, die Medien und das Publikum erfaßt hat. Die Gesetze des Marktes sind längst in die hehren Hallen der Kultur, die Museen, eingedrungen. Als riesige Lagerstätten idealer Werte und Waren müssen sich die Museen – unter zunehmendem finanziellen Druck – vermehrt in der Vermarktung ihrer Ware üben. Nicht nur in den Museumsshops, wo Postkarten, Repliken und Kataloge verkauft werden, auch in der aktuellen Mode der Sponsorwirtschaft gelangen Kultur und Kommerz immer stärker zur Symbiose.

Während Museen via sponsoring ins Geschäft zu kommen trachten, versuchen umgekehrt Handel und Industrie, mit nichtkommerziellen Aktivitäten kulturelles Image und Profil zu erlangen. Der Profanisierung der Kultur läuft eine Spiritualisierung der Warenwelt parallel. Sinnsuche findet im Kaufhaus statt. Die Waren werden zunehmend in Ideen und spirituelle Bedeutung verpackt, mit den Klamotten etwa erwirbt man kulturelle Leitbilder, lifestyle, kulturelles Ambiente. Andererseits wird das Museum als Kulturtempel untergehen, aber seine Wiedergeburt als Warenhaus ist gesichert: Als riesigen Lagerhallen immaterieller Werte, als Behausungen von Ideen und Kenntnissen, kurz Software, gehört ihnen die Zukunft – wenn sie ihre Schätze vermarkten.

DAS NEUE STANDARDWERK ZUR DEUTSCHEN LITERATUR

WALTHER KILLY
LITERATUR LEXIKON

Autoren und Werke deutscher Sprache

Bertelsmann Lexikon Verlag

Sie sparen DM 300.– und mehr mit Subskriptionsvorteil!

Walther Killy Literaturlexikon – so urteilt die Presse:

...unterstellen wir, daß auch die folgenden Bände einlösen werden, was der erste verspricht, so werden wir 1992 ein Lexikon der deutschen Literatur in Händen halten, wie wir zuvor noch keines hatten.

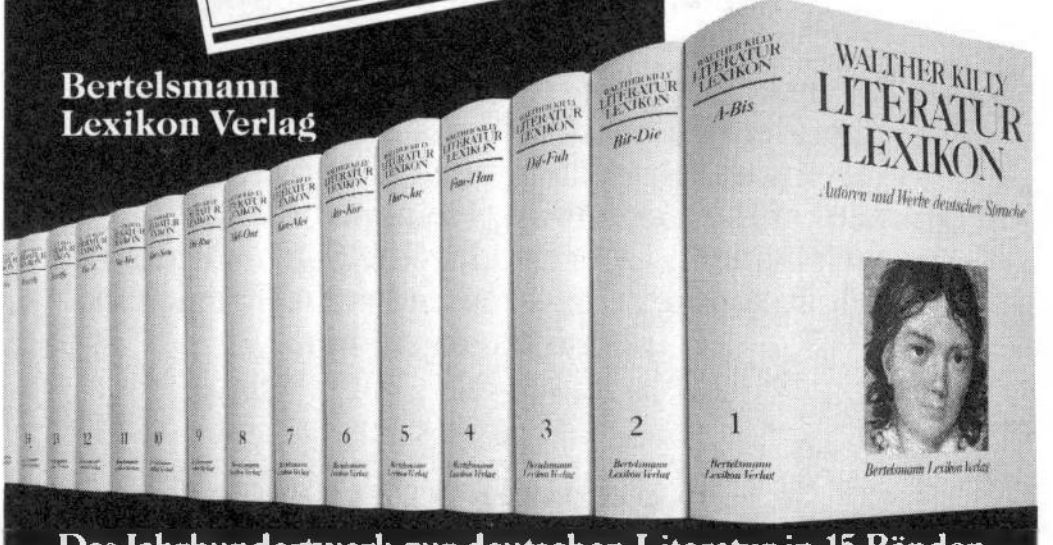
Neue Zürcher Zeitung

...eine imponierende Reihe gründlicher, zuverlässiger, oft hervorragender Darstellungen. Über Achim von Arnim kann man kaum irgendwo auf so knappem Raum in so glänzend genauer, poetisch und wissenschaftlich hellwacher Weise Aufschluß erhalten wie hier. Ähnliches ist von den Texten zu Walter Benjamin, Thomas Bernhard, Horst Bienek, auch Angelus Silesius und Jakob Bidermann zu sagen. ***Frankfurter Allgemeine Zeitung***

Walther Killy (Hg.)
Literaturlexikon
Autoren und Werke deutscher Sprache in 15 Bänden,
je 520 Seiten, Format: 17 x 23,7 cm
Band 1–12 A–Z, je 76 farb. Bildseiten, Band 13 u. 14 Sachbegriffe, je 48 farb. Bildseiten, Band 15 Register und Nachträge.

Subskriptionspreis je Band
Ln. mit SU, DM 148,–
Gesamtpreis DM 2.220,–
Halbleder, DM 198,
Gesamtpreis DM 2.970,–

Bertelsmann Lexikon Verlag



Das Jahrhundertwerk zur deutschen Literatur in 15 Bänden

Heiner Müller
Wolokolamsker Chaussee IV und V

mit Lithografien von A.R.Penck

Fadenheftung, 96 Seiten, DM 46.-

A.R.Penck, Geburtsort Dresden,Wohnort London, einer der bedeutendsten deutschen Maler der Gegenwart setzt sich mit einem der wichtigsten Dramatiker der Gegenwart, Heiner Müller, Berlin Ost auseinander. Er fischt einzelne Sätze aus der Wolokolamsker Chaussee und stellt sie eigenen Lithografien gegenüber.

Rotbuch Verlag

Marina Dinkler
Schluß-Strich

Werner Kunze – erinnert sich noch jemand an Werner Kunze, Berlin, Giesebrechtstraße, Galerie Werner Kunze, ja? Werner Kunze also, der mir Sottisen und meinem Kater Hummerkrabben mitzubringen pflegte, wedelte mir vor etwa zehn Jahren vergnügt glucksend mit einer Fotokopie vor der Junggaleristennase herum. Da hatte ein Anonymus aus der Galerieszene, der so anonym nun auch wieder nicht war, vor der anstehenden Schließung seiner Galerie eine wüste Abrechnung mit seinem Publikum veröffentlicht. Es war eine böse Bilanz. Unterm Strich standen Hektoliter von Sekt und Orangensaft, Brandlöcher im Teppichboden, Kaugummi in Katalogen, Leute, die Aquatinta für vino tinto hielten und einen mit dem atemberaubenden Maler vollsülzten, den sie gerade in einem mallorquesken oder ibizuösen Bergdorf entdeckt hatten; Leute, die auf der Einladung zur Vernissage immer nur Datum und Uhrzeit der Vinissage entziffern konnten ...

Josef Mikl lehnte damals meine Bitte, in meiner noch jungen Galerie auszustellen, kategorisch mit dem Argument ab, alle Privatgaleristen seien entweder Gangster oder nach zwei Jahren pleite. Josef Mikl hat doch – und häufig – bei mir ausgestellt, und jener Anonymus hat wieder eine Galerie eröffnet. Man kann sich auf nichts verlassen.

Als ich mich im Frühjahr 1989 entschloß, nach elf Jahren die Galerie zu schließen, war die Versuchung groß, zum Abschied noch einmal so richtig aufzujaulen: »Ich gehe!« Mit Theaterdonner. Wenn sich der Abschied aber hinauszögert, weil Zukunft sich nicht immer auf dem Reißbrett planen läßt, und wenn dann auch noch die Weltgeschichte vor der eigenen Haustür in Bewegung gerät, wird die beleidigte Abrechnung ganz schnell zum Schnee von gestern. Überdies: das öffentliche Nachdenken über Kunst und Kommerz, Kunstmarkt und Freizeitindustrie steht in den Feuilletons hoch genug im Kurs. Was ich selbst davon halte, kann man bei Karl Gerstner nachlesen: »Der Künstler und die Mehrheit«.

Warum schließe ich die Galerie? Ich habe kein Geld mehr, um mir meine bisherige Konzeption von Galerie leisten zu können. Eine andere Konzep-

tion will ich nicht. Für meine Vorstellung von Kunstvermittlung ist die Galerie als Ort zu einem Anachronismus geworden. Kunst sucht sich andere Orte. *Galerie* interessiert mich nicht mehr: *Kunsthandel* hat mich noch nie sonderlich interessiert; *Kunst,* vor allem im rohen, noch nicht abgehangenen Zustand, und *Ausstellung* als Platz, wo Kunst Bezug und Beziehung stiftet, interessieren mich immer mehr.

Zwei Jahre augenverfettende Jubelkunst in Berlin haben dazu beigetragen, aus einer Galerie für hauptsächlich junge, fremde oder unbekannte Kunst ein selbstfinanziertes Privatmuseum für onanistisches Ausstellungsvergnügen zu machen. Elf Jahre Galerie, ein wenig Pionierarbeit für aktuelle japanische Kunst: mit dem SCHLUSS-STRICH, meinem Credo an der Wand, verabschiedete ich mich...

Die Einladung zum SCHLUSS-STRICH wurde gedruckt und zweitausendmal eingetütet. Die Wirkung war verblüffend. Ein Lauffeuer ging durch die Stadt, wildfremde Menschen wählten sich die Finger wund, um die Frage aller Fragen zu stellen: *Haben Sie noch einen Grafikschrank zu verkaufen?* Gleichzeitig befiel eine gewaltige Augenkrankheit große Teile meines hochverehrten Publikums. Die Krankheit, nicht sonderlich gefährlich, weil auf kleine Risikogruppen beschränkt, heißt: »Mit den Augen, nicht mit den Ohren sehen«, also eigentlich eine Berufskrankheit von Künstlern, Sammlern, Galeristen, Museumsmenschen, sollte man meinen. Doch plötzlich versicherten mir auch all diejenigen, die sonst kopfschüttelnd, offen erbost, verlegen, meist aber nur gelangweilt das besahen, was ich für besehenswert hielt, daß sie schon immer latent verseucht gewesen seien. Und wie sehr sie mein außerordentlich gutes Galerieprogramm vermissen würden. Und ob da vielleicht noch ein Grafikschrank..

Da heben Menschen, die einen zu Zeiten aktivster Ausstellungstätigkeit bestenfalls abschätzig links liegen ließen, zu Lobreden an, bei denen ihnen, wenn es eine Gerechtigkeit gäbe, die Ohren abfallen und die Zungen verfaulen müßten. Da schreit der Vertreter einer offiziellen japanischen Institution in Berlin entsetzt auf über den anstehenden Verlust einer der Säulen der japanischen Kultur – sein Haus hat sich nicht unbedingt mit Ruhm bekleckert, was Unterstützung oder Förderung aktueller japanischer Kunst angeht.

Überhaupt, die Kondolenzbriefe! Die mit trauerumflorter Schreibe erheitern mich ungemein. Es ist zu schön, wieviel Aufmerksamkeit man als Galerieleiche erhält. Nun wollen alle noch einmal auf der zerfledderten Ledercouch sitzen, sich versonnen in der Vitrine spiegeln, zärtlich über die Grafikschränke streicheln... Man müßte viel öfter eine Galerie schließen. Vorausgesetzt natürlich, man hat sich rechtzeitig mit ausreichend Grafik-

schränken eingedeckt, am besten aus der rosa Periode, signiert und datiert, die Edition beschränkt auf 93 Brenntage. Aber vielleicht sollte man die Dinger doch besser behalten – wer weiß, was sie in zehn Jahren bei Christie's bringen.

Das einzige, was im Augenblick den lebhaften Geschäftsverkehr in meiner Galerie etwas behindert, ist, wie immer, die Kunst, die den sanften Fluß des Auges vom Glastisch zur Bilderleiste unterbricht. Und nicht einmal die Wonnen eines kleinen Barmherzigkeitskaufes gönnt sie einem, einer letzten Vergebung für die Sünde, Galerien mit eintrittsfreien Museen samt Kantine, Gesprächstherapie und Partyservice zu verwechseln: kein wohlfeiler Ablaß in Sicht.

Ich weiß, ich weiß. Ein kühler Stratege hätte sich auf ein so aberwitziges Unternehmen gar nicht erst eingelassen, es zumindest anders aufgezogen. Man hat mir immer wieder gesagt, daß der Köder an der Leine ja nicht dem Angler gefallen muß, sondern dem Fisch. Immerhin, wenn es nicht doch immer wieder Fische, Freunde, Künstler, Käufer, Schreiber, Sammler und Museumsmenschen gegeben hätte, die den erfolgreichen Ködern *Bestseller* und *tot* – am besten beides – ebensowenig abgewinnen konnten wie ich selbst, hätte ich es nicht elf Jahre lang mit vergnüglichem Stöhnen ausgehalten.

So viel zu Leben, Liebe, Tod und Grafikschränken. Ansonsten halte ich es mit Heinz Ohff, dem elder artsman des Berliner Feuilletons: »Aber sie kommt ja, ihre Krimis unterm Arm, eines Tages zurück aus Madagaskar.« Vielleicht wedelt dann ein neuer Werner Kunze einer jungen Galeristin mit diesem Schluss-Strich vor der Nase herum. Bis dahin bin ich schon wieder knietief in der Kunst.

Im Zeichen der Aufklärung

Bd. 3615 DM 19,80

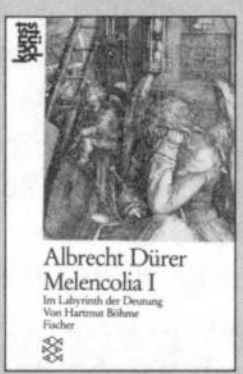
Wie stellen sich Revolutionsabsichten oder aufklärerische Impulse in der Kunst der letzten zweihundert Jahre dar? Welchen Standort beziehen die Künstler neben Industrie und Wissenschaft, Affirmation und Utopie, Sozialkritik und Dekor? Der renommierte Hamburger Kunsthistoriker, Klaus Herding geht diesen Fragestellungen von der Graphik der Französischen Revolution bis zur ›Ästhetik des Widerstands‹ von Peter Weiss in brillanten Untersuchungen auf den Grund.

Fischer Taschenbuch Verlag

kunststück

Bd. 3960 DM 14,80

Bd. 3951 DM 14,80



Bd. 3958 DM 14,80

Bd. 3950 DM 14,80

Bd. 3953 DM 14,80

Bd. 3970 DM 14,80

Von der Antike bis in die Gegenwart stellt die Reihe ›kunststück‹, herausgegeben von Klaus Herding, bedeutende Werke vor. So entsteht eine Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen von kompetenten Autoren: Im Dialog mit der Gegenwart, im Pluralismus der Methoden – anschaulich und spannend.
45 Bände liegen vor. Weitere Informationen erhalten Sie in Ihrer Buchhandlung.

Max A. Höfer
Der Tanz ums Goldene Kalb

Eigentlich könnten alle zufrieden sein. Nach den New Yorker Kunstauktionen im Herbst 1989 weist der Trend weiterhin nach oben. Daran ändert auch nichts die Mißlichkeit, daß diesmal die Schallgrenze von 50 Millionen Dollar für ein Gemälde nicht durchbrochen wurde. Nachdem 1987 van Goghs »Schwertlilien« den sagenhaften Preis von 53,9 Millionen Dollar erzielt hatten und seit Picassos »Yo Picasso« im letzten Mai mit 47,85 Millionen Dollar Hoffnung auf noch steilere Gebote im Herbst erweckte, fieberte die Kunstwelt Höherem entgegen. Doch mit »nur« 40,7 Millionen Dollar ging der rekordverdächtige frühe Picasso »Au Lapin Agile« aus seiner Harlekin-Periode (1905) an Walter Annenberg, den ehemaligen amerikanischen Botschafter in Großbritannien. Das scheckbuchverlesene Publikum quittierte den Kauf auf Sotheby's Auktionsgala enttäuscht mit schwachem Applaus. Man wird auf die neue Saison warten müssen, die vielleicht neue einmalige Höchstpreise bereithält.

Sotheby kann's, auch ohne Spitzenpreise, zufrieden sein, erlöste das Auktionshaus doch in den ersten drei Tagen der Herbstsaison '89 insgesamt 269 Millionen Dollar, der Konkurrent Christie lag mit 232 Millionen Dollar knapp dahinter und damit doppelt so hoch wie vor einem Jahr. Keine Eintragung im Guinness-Buch diesmal, umso trostreicher dafür die neuen Rekordmarken etlicher anderer Künstler, darunter ein Kirchner mit 1,54 Millionen Dollar für »Zwei Akte auf blauem Sofa«, ein Delacroix, der für 5,5 Millionen, ein Miró, der für sensationelle 9,4 Millionen Dollar unter den Hammer kam.

Insgesamt wurden in den ersten drei Tagen der New Yorker Herbstauktionen '89 über 585 Millionen Dollar für Kunst des Impressionismus und der Klassischen Moderne umgesetzt, darunter 101 einzelne Lose von einer Million aufwärts. Damit hat sich der Boom auf dem Kunstmarkt fortgesetzt. Von Ermattung oder Kurseinbrüchen wie jüngst auf dem Aktienmarkt keine Spur. Feiert der Kapitalismus nun auch auf dem Boden der Kunst seinen Siegeszug?

Seit zehn Jahren erlebt der Kunstmarkt den wohl gewaltigsten Umbruch

seiner Geschichte. Allein der Geschäftsumfang nahm innerhalb dieses Jahrzehnts um das Sieben- bis Achtfache zu. Der Umsatz bei Christie's ist von 650 Millionen DM im Geschäftsjahr 1979/80 auf 3,2 Millarden DM 1988/89 gestiegen. Sotheby hat seinen Umsatz seither auf über 4 Milliarden DM vervierfacht.

Lord Gowrie, Chef von Sotheby's London, erklärt den Kunstboom mit dem historisch einmaligen Wohlstand: »Der lange Frieden hat ungeheuer viel neues Geld produziert, und neues Geld hat sich seit jeher durch Kunst veredelt.«

Das Besondere am Kunstmarkt ist jedoch, daß vielen seiner Beteiligten, vornehmlich ernsthaften Sammlern, Museen und Händlern, beim Anblick der nach oben offenen Preisspirale unwohl wird. Ein merkwürdiger Tatbestand. Wo sonst in der Marktwirtschaft erregt sich die Branche derart über eine Hausse, etwa im Stahl-, Öl- oder Immobilienmarkt, ausgenommen jene, die gerade dabei verlieren? Die Kritiker des Kunstbetriebs wähnen hingegen den Kunstmarkt gegenwärtig von einer beispiellosen Maßlosigkeit besessen. Das Hamburger Nachrichtenmagazin sieht den drohenden Ausverkauf der abendländischen Kulturschätze durch eine habgierige Flut »neureicher Japaner, Drogenhändler oder vom Aktienmarkt enttäuschter Millionäre« heraufziehen: »Die schönen Künste, einst Synonym für Luxus und biedere Bürgerlichkeit, sind in die Hände von gierigen Spekulanten geraten. Die Kunstmärkte sind zu Spielhöllen verkommen, in denen Milliardenumsätze laufen.« Warum diese Traurigkeit, warum dieser Pessimismus, wenn doch keineswegs nur verstorbene Künstler, deren Stellung in der Kunstgeschichte auch dem neureichen Kunstbanausen gleichsam lexikalisch verbürgt ist, von dem Preisboom profitieren? 1988 ging das Bild »False Start« des Amerikaners Jasper Johns, 1960 noch für 3051 Dollar verkauft, für schwindelerregende 17,05 Millionen Dollar an den amerikanischen Verleger Samuel Newhouse. Überholt wurde Johns letzten Herbst bei einer New Yorker Sotheby's-Auktion für zeitgenössische Kunst vom 85jährigen Amerikaner Willem de Kooning, der nun mit dem Preis von 20,68 Millionen Dollar für sein großformatiges Gemälde »Interchange« auf der Hitliste der zeitgenössischen Maler an erster Stelle steht. De Kooning ist kein Einzelfall. Millionenpreise erzielen auch Francis Bacon, der unlängst verstorbene Andy Warhol oder Roy Lichtenstein, dessen Comic-Strip-Gemälde »Torpedo... los!« aus dem Jahre 1963 jüngst in New York für 5,5 Millionen an einen Schweizer Händler ging. Mit Zuschlägen zwischen 400 000 und 100 000 Dollar zählen zeitgenössische deutsche Maler wie Georg Baselitz, H. R. Penck, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter mittlerweile zu den Spitzenverdienern.

Trotzdem: Zum stolzen Optimismus des Kunstmarktes gesellt sich der penetrant nachdenkliche Pessimismus des Kunstbetriebs. Die Kunstszene mokiert sich über die kommerziellen Umgangsformen des Kunsthandels und den Einzug kapitalistischer Praktiken ins Auktionsgeschäft. Oder hat es das früher gegeben, daß sich ein Mitbieter den Kaufpreis für ein Bild vom Auktionshaus zur Hälfte vorfinanzieren ließ, wie vor zwei Jahren Alan Bond, ein australischer Geschäftsmann, der die berühmt-berüchtigten »Schwertlilien« van Goghs von Sotheby's zur Hälfte des Kaufpreises kreditiert bekam? Wann gab es das schon, daß ein Auktionshaus dem Verkäufer einer Sammlung einen Minimum-Erlös von 100 Millionen Dollar garantierte? Die Auktionshäuser sind im Begriff, zu Finanzinstituten zu werden, die ihre Versteigerungen wie Banken ihr Emissionsgeschäft betreiben. Die Sitten verfallen, und so stimmt der Kunstbetrieb das klischeehafte Lied von der guten alten Zeit an, als noch keine neureichen Parvenus das schnelle Geld machen wollten, als Kunst und Kapital noch keine enge Symbiose eingegangen waren.

Souren Melikian, Kunstexperte der *International Herald Tribune*, sieht den neuen Typus des systematisch investierenden Käufers das Kunstparkett betreten, »der von Malerei keine Ahnung hat, aber umso mehr Interesse an Etiketten und Titeln an den Tag legt, der nicht die Farbe auf der Leinwand genau in Augenschein nimmt, sondern die meterlange Liste früherer Ausstellungen und die Reproduktionen in Bildbänden – Markierungen für Leute, die keinen eigenen Weg zur Kunst gefunden haben«. Die kultivierten Sammler und Privatkäufer von ehedem, die dem inneren Kreis des Kunstbetriebs angehört hatten, sind einer völlig anderen Generation gewichen: »Der Sammlergemeinde vom alten Schlag gehörten jahrzehntelang Menschen an, die sich Schritt für Schritt mit der Kunst vertraut gemacht hatten, entweder weil Kunst schon immer Teil ihres Lebens war oder weil sie sich so unwiderstehlich zu ihr hingezogen fühlten, daß sie Monate und Jahre damit verbrachten, in Auktionshäusern und Kunsthandlungen zu stöbern.« Vorbei ist die konservative Beschaulichkeit seligen Angedenkens. Kunst wird zur Geldwaschanstalt oder zum Spekulationsobjekt. Die Rolle des Bösen Buben ist inzwischen auch besetzt: Schlitzäugige Japaner, die mit ihren harten Yen die kulturellen Werte der Europäer aufkaufen, und aggressive Auktionshäuser, die den ach so braven Händlern die Kundschaft wegschnappen. In die Rolle des Opfers werden die zeitgenössischen Maler gerückt, die angeblich mit Stolz und mit Schrecken erfahren, wie ihre Preise in die Luft gehen.

Ist es gerechtfertigt, die Schuld an dieser Entwicklung allein den Käufern in die Schuhe zu schieben? Es stimmt schon, das Käuferpublikum hat sich

geändert. Die alteingesessenen Sammler- und Händlerkreise waren geprägt von Diskretion und Zurückhaltung. Die Spitze bildete eine Melange aus blaublütigen Sammlerdynastien, steinreichem Geldadel, öffentlichkeitsscheuen Kunstkennern und soignierten Händlern. Legendär sind die Kunstschätze des englischen Königshauses, der Rothschilds oder des Barons Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Ende der siebziger Jahre drängten dann schwerreiche Sammlerneulinge wie der Pferdezüchter John Gaines, der Suppenfabrikant John Dorrance, der Schokoladenfabrikant Ludwig, die englische Eisenbahner-Versicherung und japanische Großkonzerne aufs Parkett. Dieser neue Typ des Selfmade-Multimillionärs begeistert sich für Kunst ohne allzugroßen intellektuellen Einsatz, dafür aber mit dem Instinkt des gewieften Geschäftsmanns. Seine Kunst ist der Impressionismus und die Klassische Moderne. Sie ist noch jung genug, um intellektuellen Glanz auszustrahlen und nicht mit Problemen der Erhaltung belastet zu sein, und auch alt genug, um ausreichend markterprobt zu sein. Derart wird die Kunst zum Konsumrausch der Reichen, mit der negativen Folge, daß die immer knapper werdenden Kulturschätze vor den Augen des breiten Publikums in den Depots der Spekulanten, den Vorstandsetagen der Großkonzerne und den Salons der Superreichen verschwinden. Die öffentlichen Museen sind im Wettlauf um die besten Stücke weit abgeschlagen.

Das goldene Zeitalter brach für den Kunstmarkt jedoch nicht nur deshalb an, weil die Millionen weniger Superreicher anrollten. Vielmehr scheint die Konsumwelle der Wohlstandsgesellschaft den Kunstmarkt zu überfluten. Kunst verschönert das Leben: Ein Biedermeiersekretär für die Gattin, Perserteppiche fürs Foyer, englisches Sterling-Silber für den Hausrat und schmucke Bilder an der Wand, möglichst mit einer bekannten Signatur, das ist die breite Front, die den Verkaufsindex in allen Sparten, von Porzellan bis zu den Möbeln, nach oben klettern läßt. Kunst dekoriert den Wohlstand und erhöht den Status seiner Besitzer. Die Folge: eine Antiquitätenhändlerschwemme, Luftsprünge in den Kunsthändlerbilanzen, Umsatzverdoppelungen bei den Auktionshäusern und Besucherrekorde bei den aus den Nähten platzenden Kunstmessen in New York, London, Paris, Köln, Basel und Wien. All das kündet davon, daß eine breite und anschwellende Vermögenswelle den Kunstmarkt erreicht hat und gegenwärtig überrollt. »Heute ist die Kunst«, trauert Werner Schmalenbach, Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, vergangenen Zeiten nach, »vor den Massen nicht mehr zu retten!«

So astronomisch die Preise, so realistisch sind sie. Charles Allsopp, Aufsichtsratsvorsitzender des Londoner Auktionshauses Christie's, hält die Preise für nicht zu hoch: »Der Kunstmarkt ist nicht verrückt – er reagiert

einfach auf die Realität.« Doch Vorsicht: Für die Käufer ist der Kunsthandel weiterhin ein risikoreiches Geschäft. Der Kunstmarkt ist in den vergangenen Jahren immer spekulativer geworden. Um richtig mitzumischen, braucht man viel Kapital, eine gute Nase, noch mehr Glück und manchmal eine Eselsgeduld. Dennoch ist der Kunstmarkt konservativer als etwa der Aktienmarkt. Ein Rembrandt verliert seinen Wert nie, sein Kurs mag schwanken, aber selbst das ist nur zeitbedingt, seit Jahrzehnten klettert er beständig nach oben. Berühmte Meisterwerke, diese todsicheren Kapitalanlagen, sind jedoch unerschwinglich geworden. »Wer Kunst kauft«, rät Baron Thyssen-Bornemisza, »sollte stets das Teuerste kaufen. Meine teuersten Bilder sind meine besten, auch im Wertzuwachs. Natürlich ist es heute schwierig, etwas Gutes unter ein, zwei Millionen zu erwischen.«

Der Kunstmarkt ist deshalb gespalten: in Höchstpreise für die bedeutendsten Werke, in passable für mittlere Werke großer Namen und in Rückgänge hoch dotierter zweitrangiger Werke. Die Rückgangsraten in gemischten Auktionen sind teilweise beachtlich. Bei Habsburg und Feldmann gingen jüngst in New York knapp zwei Drittel der Lose zurück. Auch dies ein Zeichen dafür, daß die sammelnde und sachverständige Mittelschicht nicht an die Rosinen im Kunstkuchen herankommt. Mit den Brosamen drittklassiger Werke – zu Höchstpreisen – will sie sich nicht abspeisen lassen.

Bei den aufsehenerregenden Versteigerungsduellen in New York oder London ist die breite Masse allenfalls Zuschauer. Das Publikum, das sich bei den großen Spektakeln einstellt, besteht zu großen Teilen aus Auktions-Groupies und schicken Snobs, denen Dabeisein alles ist. Sobald die Hauptattraktion – ein klingender Name, der in klingende Münze verwandelt wird – innerhalb weniger Minuten unter den Hammer gekommen ist, verläßt das Schaupublikum den Saal, erfrischt sich an Champagner und will wieder mit dabeisein, wenn im Frühjahr – ach, wie aufregend – die jüngste Rekordmarke hoffentlich durchbrochen wird. Im Saal zurück bleiben die wirklichen Interessenten: Sammler, Museumsdirektoren und Händler, ein internationales Publikum, das sich oft in eigenartigen Telefon-Bietgefechten um ein erstklassiges Los streitet.

Der Massenandrang unterschiedlichster Käuferschichten mag nicht nach jedermanns Geschmack sein, Schimpf und Schande haben die Käufer jedoch nicht verdient. Immerhin sind sie es, die das Geld auf den Tisch legen. Eine Chance zur Manipulation haben sie nicht, ausgenommen jene Handvoll Multimillionäre vom Schlage des Werbeagenturkonzernchef Charles Saatchi, der für sein Pokerspiel mit neuester Kunst ein eigens eingerichtetes Museum in London unterhält. Das sind die Ausnahmen. In der Regel müssen die Sammler, die Endverbraucher gleichsam, auf ihre Schätze sparen. In

der preistreibenden Kette aus Händlern, Galeristen, Museumsdirektoren, Kritikern und Künstlern sind sie das letzte Glied. Je mehr dem Künstler die effektvolle Selbstinszenierung, den Kritikern und Museumsleuten die erfolgreiche Imagebildung, den Händlern und Auktionshäusern die preistreibende Publicity gelingt, umso höher des Sammlers Rechnung.
Die Auktionshäuser sind die eigentlichen Nutznießer dieses Booms. Die riesigen Umsatzzahlen, die diese flexiblen, weltweit operierenden, kompetenten und PR-erfahrenen Verkaufsmaschinerien erzielen, werfen durchschnittlich 10 Prozent Gewinn ab. Die privaten Händler mußten sich gewaltig nach der Decke strecken, um in dem für sie viel zu kapitalintensiven Wettbewerb nicht auf der Strecke zu bleiben. Viele klagen nun über die eingerissenen kommerziellen Unsitten, zu Unrecht, denn die Händler haben beim Roulette um das große Geld tüchtig mitgespielt.
Einige wenige Kunsthändler beherrschen heute die Szene. Sie liefern sich zum Teil atemberaubende Duelle. Das Lokalgewitter um die im Frühjahr 1989 in der bundesdeutschen Kunststadt Köln eröffnete Ausstellung »Bilderstreit« gewährte einen Einblick in die Großwetterlage der internationalen Kunstszene. Den Organisatoren der Ausstellung wurde eine einseitige Konzeption und Auswahl vorgeworfen. Was von den Ausstellern als subjektive Werkeauswahl und individueller Geschmack ausgegeben wurde, entpuppte sich als geniale Marktstrategie des mächtigen Kölner Galeristen Michael Werner und seiner Ehefrau Mary Boone, denen es gelungen war, auf dem Boden der Kölner Rheinhallen und mit den Mitteln der Stadt Köln sowie einiger Stiftungen und Unternehmen ausgerechnet jene Künstler als repräsentativ für die Kunst seit 1960 vorzustellen, die sie in ihren Galerien vertreten: Lüpertz, Schnabel, Baselitz und Penck, Kirkeby, Salle und Fischl. Der Marktcharakter dieser Ausstellung kam ans Licht, weil sich etliche Kölner Händler um die Teilnahme »ihrer« Künstler betrogen fühlten. Hier trat etwas an die Öffentlichkeit, was in der Kunstszene längst offenes Geheimnis ist. Die kunsthistorische Objektivität wird den Vorlieben und Eigenmächtigkeiten von Händlern anheim gegeben.
Beim Kölner Bilderstreit fühlten sich viele an die sechziger Jahre erinnert, als der damalige Kunstzirkus seinen Spielplatz vom bis dahin unangefochtenen Europa über den Atlantik verlegte. Von der berühmten Ecole de Paris wanderte er ins Zentrum des amerikanischen Finanzkapitals, nach New York, das seither zweifellos die Kunstmetropole der Welt ist. Auf der Biennale in Venedig 1964 prallten die Abstrakten, angeführt von den Franzosen, und die Popisten, vertreten durch Andy Warhol und seinen amerikanischen »kapitalistischen Realismus«, hart aufeinander. Begleitet von der ohnmächtigen Wut der französischen Presse gelang es dem amerikanischen Händler

Leo Castelli, seinen Künstler Robert Rauschenberg im amerikanischen Pavillon derart gut zu plazieren, daß ihm der große Preis der Biennale zugesprochen wurde. Das Weltkunstzentrum war nun endgültig nach New York verlagert, wo auch die Händler mit den größeren Scheckbüchern winkten.

Dem Sog, den New York entfaltet, konnte kaum einer widerstehen, auch die Künstler nicht. Der Wettbewerb unter Künstlern und Galerien ist heute schärfer denn je. In New York tummeln sich 70 000 selbsternannte Künstler und 700 Galerien. Doch Galerien, die Ruhm und Geld verbürgen, sind an zehn Fingern abzuzählen. Wer da einsteigen will, muß sich nach dem Markt richten. Nur wer Glück hat – wie Jean Michel Basquiat, ein junger New Yorker Graffitti-Maler, der durch die Hände der Verkaufsprofis Annina Nosei, Mary Boone und Bruno Bischofsberger wanderte –, trifft da zufällig den Tagesgeschmack der Insider und wird zum Star. Basquiat ist mittlerweile an einer Überdosis gestorben. Um die Künstler, die hier gemacht werden, ranken sich unzählige Anekdoten. Auf alle paßt das Diktum von Andy Warhol: »Geldmachen ist Kunst, und Arbeiten ist Kunst, und gutes Business ist die beste Kunst.«

Ein neuer Boom beschert ein neues Spiel. Ein Künstler hat eine Idee, der Kunstklerus entdeckt und vermarktet sie. Ein perfektes Marketing regelt die Preise und das Angebot. So hat sich die bildende Kunst fast gänzlich aus dem öffentlichen Dialog verabschiedet. »Die Verfechter einer autonomen Ästhetik sind ans Ziel ihrer Träume gelangt. Kunst und Künstler kreisen selig um sich selbst. Sie halten gerade noch an der Behauptung des exemplarischen Individuums fest. Trotzdem zeigt die Kunst unverkennbar das Gepräge unserer gesellschaftlichen Verfassung«, bemerkt Eduard Beaucamp. »Weg und Weiterentwicklung der Kunst folgen nicht länger neuen Ideen, Denk- und Stilbewegungen. Sie hat sich in fast beflissener Weise das allgemeine Fortschritts- und Wachstumsdenken zu eigen gemacht. Die Kunst entwickelt Anpassungsstrategien, erzeugt rhythmische Zeitgeist-Eruptionen, die sich dem allgemeinen Wellengang unserer Zivilisation dicht anschließen. Schauplatz der Kunst im letzten Fin de Siècle war der Salon oder, im kosmopolitischen Rahmen, die Weltausstellung. Heute sind es die sich vermehrenden und spezialisierenden Messen und Märkte, die beide Wünsche erfüllen: Die Kunst ist ganz bei sich und vollzieht gleichzeitig eine innige Versöhnung mit ihrer Gesellschaft.«

Die Kunst hat sich wie nie zuvor unter die Herrschaft des großen Geldes begeben. Der Grund dafür ist das Prestigebedürfnis der High-Society, das nach Beglaubigung durch die Kunst verlangt. »Kunst ist die neue Religion der betuchten, gebildeten Klasse«, schrieb schon vor Jahren der amerikani-

sche Gesellschafts- und Kunstkritiker Tom Wolfe. »Das Museum hat weitgehend die Kirche als zentralen Ort der Städte ersetzt«, sekundiert ihm Robert Hughes, Kunstkritiker von *Time:* »Es hat die Strategien anderer Massenmedien übernommen: Spektakel, kultische Verehrung, dieses ganze Kostbarkeits-Syndrom. Noch nie gab es eine derartige Inflation und Fetischisierung.«

Nachdem die traditionelle Religion mit ihren beschwerlichen Ritualen und lustfeindlichen Tugendkatalogen von einem abwechslungssüchtigen Pluralismus zurückgedrängt worden ist, hat die Kunst, zunächst bei den progressiven Avantgardisten, dann auch beim liberalen Bürgertum, das religiöse Vakuum gefüllt. Und dem kleinbürgerlichen Intellektuellen dient sie als elitärer Zufluchtsort seiner Weltablehnung: »Diese Konsumwelt bedeutet mir nichts, denn ich liebe die Kunst.« Den oberen Zehntausend ist sie Legitimation des Besitzes.

Während die Reichen früher einen Teil ihres Einkommens der Kirche spendeten, ist es heute allgemein üblich, sein Geld der Kunst zu stiften. Niemand gründet mehr ein Kloster oder baut Kirchen, Kapellen oder Hausaltäre. Reiche Amerikaner, und die Europäer tun es ihnen nach, sind dazu übergegangen, ihr Geld irgendeinem Museum of Modern Art zu überlassen, das die Großmut des edlen Spenders mit einer kleinen Marmortafel für die Nachwelt dokumentiert. Inzwischen hat das Schule gemacht, und eine fein abgestufte Mäzenatenhierarchie hat sich herausgebildet. Ganz oben rangieren jene, die ein neues Museum oder eine neue Stiftung unter ihrem eigenen Namen gründen. Die Oppenheimers und Gettys setzten sich auf diese Weise ebenso ein Denkmal wie Armand Hammer oder der Schokoladenfabrikant Ludwig in Köln. Eine Kategorie tiefer sind jene angesiedelt, die einem bereits bestehenden Museum einen neuen Trakt stiften. Als nächstes bietet es sich an, einem Museum die eigene Sammlung zu vermachen, woran dann ein Schild mit dem goldenen Namenszug des Kunstfreundes erinnert. Jeder will Mäzen sein. In Amerika finanzieren sich die privaten Museen und Opernhäuser auf diese Weise ganz ohne Spendenquittung.

Die Kathedralen des 20. Jahrhunderts sind keine Kirchen und Dome mehr, das Volk strömt in die Kulturzentren und besucht Museen, Ausstellungen, Messen. Wie das Kirchenvolk einst in die lateinische Messe pilgerte, ohne die tridentinischen Gebetsrituale zu verstehen, so schiebt sich heute, nur etwas ungeordneter, eine wachsende Zahl von Kulturjüngern und -elfen durch die Kunsthallen, kaum fähig zu beurteilen, ob ein Bild richtig oder verkehrt herum hängt, und hofft auf Erleuchtung durch die Mysterien der Kunst. Und zu Hause ersetzt die effektvoll an geweißelten Wänden plazierte Druckgrafik das Kruzifix in der Wohnzimmerecke. Das Gemälde hat

den Status eines religiösen Kultobjekts erlangt, das die eigenen vier Wände weiht.

Spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg schlug sich der erhöhte Stellenwert der Kunst und die gestiegene Bedeutung der Künstler in der Öffentlichkeit nieder. Als die Familie Rockefeller kurz vor dem Zweiten Weltkrieg das riesige Rockefeller-Center errichtete, ließ sie zwei große Freiluftplastiken aufstellen: die eine Prometheus, die andere Atlas mit der Weltkugel darstellend. Sie suggerierten die Stärke der Rockefellers und der amerikanischen Geschäftswelt. Nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Rockefellers ihren Number One Chase Manhattan Plaza Wolkenkratzer in der Wallstreet in die Höhe zogen, war die Metaphorik eine andere: eine Plastik von Jean Dubuffet wurde auf dem kahlen Vorplatz aufgestellt. Sie ähnelt vier aus Beton geformten Pilzen, deren Außenkanten durch schwarze Streifen betont werden. Das war gleichsam die Vorhut jener abstrakten Freiluftplastiken, die großen unförmigen Klumpen oder strengen geometrischen Formen oder wild verschnörkelten Metallkonstruktionen gleichen und die keinen tieferen Sinn haben als den, von berühmten Künstlern zu stammen. Auch sie respräsentieren die Macht der großen Unternehmen. Der Unterschied zu früher ist jedoch, daß zeitgenössische Kunstwerke überhaupt nichts Konkretes über ihre staatlichen oder privaten Auftraggeber aussagen. Sie stehen für den Triumph der zeitgenössischen Kunst.

Die radikal eigensinnige Autonomie der modernen Kunst dient nicht mehr der Vermittlung religiöser, philosophischer oder moralischer Einsichten, auch nicht dem sinnlichen Vergnügen oder purem Gefallen. Auf ihre Eigenlogik reduziert, verliert die zeitgenössische Kunst jede gesellschaftliche Relevanz. Der Künstler kommuniziert seine Subjektivität. Soweit die Kunst dekorativ oder intellektuell gefällig ist, eignet sich der Markt diese Kunst an, und zwar als Ware. Durch die Wahl der Bilder erwirbt der Wohnungsinhaber ein Image, dem es erspart bleibt, sich zu erklären. Die Kunst wird bedeutungslos, was die öffentliche Förderung durch Politiker nur unterstreicht. Der Skandal, der auf Zensur hofft wie der Vasall auf den Ritterschlag, erinnert nur schmerzlich an das, was Gesellschaftskritik sein könnte.

Als Richard Serra 1977 seine Skulptur »Terminal«, bestehend aus vier 12,5 Meter hohen Stahlplatten, in der Bochumer Innenstadt aufstellte, fragten sich viele Passanten, welche Symbolbedeutung diese Plastik für das Ruhrgebiet habe. Serra selbst bestreitet, daß seine Arbeiten irgendeinen tieferen Bezug hätten: »Sie erinnern weder an eine Person noch an einen Ort oder an ein Ereignis. Sie etablieren Beziehungen allein durch ihre skulpturale Präsenz.« Die Auftraggeber beugen sich auf diese Weise den privaten My-

thologien und Weltbildern der zeitgenössischen Künstler, die es ablehnen, irgendwelche konkreten Verpflichtungen ihnen gegenüber zu erfüllen. Sie lehnen es ab, mit ihren Kunstwerken Größe, Herrschaft oder Vortrefflichkeit von Politikern oder Wirtschaftskapitänen zu verherrlichen – dies verträgt sich nicht mit ihrem wie eine Monstranz getragenen autonomen und elitären Selbstverständnis. Das Kunstwerk erhöht in erster Linie den Künstler selbst. Freilich dient es ebenso dem Prestige und Repräsentationsbedürfnis seiner Käufer und legitimiert damit ihren Besitz. »Für mich ist Kunst-Patronage im Prinzip nichts anderes als Promotion, Werbung und Verkaufsförderung. Wenn ich Geld ausgebe, muß etwas dabei herauskommen: Gewinn, Berühmtheit, Publizität«, bekennt freimütig der Präsident von Cartier, Alain-Dominique Perrin. Kunst ist gleich Kapital, diese Formel von Joseph Beuys ist auch so zu verstehen, daß Wirtschaft und Kunstbetrieb als nahezu autonome gesellschaftliche Sektoren gleichgezogen haben.

Den Kunst kaufenden Konzernen ist es gleichgültig, daß sie nicht mehr darüber bestimmen können, was die Kunst, die sie kaufen, auszusagen habe. Ihnen genügt es, auf dem Altar der Kunst ihre Opfer darzubringen und damit in den Genuß eines guten Images zu kommen: fortschrittlich, elitär, geistvoll, menschlich. »Die Wirtschaft wird immer menschlicher. Die Kultur ist eines der Mittel, mit denen sie zeigen kann, wie menschlich sie ist. Ich glaube, daß die Ausbreitung der Kultur uns einer friedlichen Welt näherbringt«, behauptet Perrin. Ihm geht es nur darum, daß die Öffentlichkeit das glaubt, und sie glaubt es; lediglich bei Rüstungskonzernen tut sie sich noch etwas schwer.

Je schlechter der Ruf einer Firma, desto eher wird sie lauthals in der Öffentlichkeit bekanntmachen, daß sie Kunst fördert. Alain Perrin rät dies der angeschlagenen Schweizer Chemieindustrie: »Sie sollte sich in den nächsten Jahren auf die Patronage verlegen, um ihren ruinierten Ruf wieder zu reparieren. Sie müssen mit Kulturförderung die Medien positiv beeindrucken. Wenn man das jahrelang tut, kann man sein Charisma wiedererlangen.«

Große Unternehmen haben heute eigene Abteilungen, die das Kultur-Sponsorship managen. Dazu beschäftigen sie einen Kunstklerus, bestehend aus Kuratoren, Kunstprofessoren, ehemaligen Museumsdirektoren, Kunstkritikern und Kunsthändlern, denen sie weitgehend die Kaufentscheidungen und die Auswahlphilosophie überlassen. Mit dem vorgegebenen Budget können sie mehr oder weniger schalten und walten, wie sie wollen. Der amerikanische Tabakkonzern Philip Morris, eifrig um Kunstförderung bemüht, überließ die eigens im firmeneigenen Hauptsitz in New York gebaute vierstöckige Galerie dem Whitney Museum.

Auf den Sinn, die Bedeutung der eingekauften Kunstwerke haben weder die

Direktoren noch die Angestellten oder Kunden des Unternehmens nennenswerten Einfluß. Eine direkte Bewertung wäre sogar kontraproduktiv, bezwecken doch die Unternehmensführungen mit ihren Kunstprogrammen, ihren Reichtum von einem als geistig autonom geltenden Kunstklerus absegnen zu lassen. Hinzu kommt ein angenehmer Nebeneffekt: In vielen Ländern können die Unternehmen Kunstwerke als Wirtschaftsgüter abschreiben und kulturelle Veranstaltungen steuerlich absetzen. So wird der Steuerzahler am edlen Feldzug für die Kunst gleich mitbeteiligt. Ob kunstinteressiert oder nicht, jeder darf zu den wachsenden staatlichen Kultur- und Museumsetats sein Scherflein beitragen.

Daß nun infolge der Kommerzialisierung gerade das Eigentliche des Künstlerischen in den Hintergrund gedrängt wurde, stimmt viele sorgenvoll. Das Geheimnis der Empörung im Kunstbetrieb ist die Angst vor dem Statusverlust. Da geht die bange Frage um, wie lange noch das Vorurteil aufrechterhalten werden kann, daß besonders in der Kunst das Sensible, das Kreative und Gesellschaftskritische zu Hause sei – in einer Kunstwelt, die mehr und mehr auf lautes Imponiergehabe setzt. Der Kunstklerus ist dabei, aus Geldgier seinen Nimbus buchstäblich zu verkaufen. Was viele bislang nur hinter vorgehaltener Hand zu sagen wagten, pfeifen nun die Spatzen von den Dächern: Der Kunstkauf ist die edelste Form des Konsums, bestenfalls private Passion von Sammlern. Als geistige Herausforderung ist die zeitgenössische Kunst vollständig verebbt. Ihr Aussagegehalt reicht von schwülstiger Individualmythologie bis zur Bedeutungsentleerung, zu der sich etwa der bekannte deutsche Gegenwartskünstler Gerhard Richter offen bekennt: »Ich fliehe jede Festlegung, ich weiß nicht, was ich will, ich bin inkonsequent, gleichgültig, passiv, ich mag das Unbestimmbare und das Uferlose und die fortwährende Unsicherheit.«

Die Preisrekorde auf dem Kunstmarkt sorgen dafür, daß der wahre Wert der Kunst sich als sein Warenwert bestimmt. Dies könnte dem Publikum die Augen öffnen: Der Kaiser ist nackt. Das sorgsam gepflegte Image könnte Schaden nehmen: Die Provokation entlarvt sich als ein Reklamegag, die intellektuelle Aura als leere Pose, die Nonkonformität als neuer Konformismus.

Erlebt die moderne Kunst einen Pyrrhussieg? Das ist wohl kaum zu erwarten. Dafür stehen zu viele Interessen auf dem Spiel und zuviel realer Kunstwert dahinter. Und wenn sich das hochglanzpolierte Kunst-Image doch abnützt? Cartier-Kultursponsor Perrin juckt das wenig: »Wenn es so weit kommt, fällt uns etwas Neues ein.« Und wenn schon, so reich und nobel wäre noch keine Kunstepoche zugrunde gegangen.

Fadel Khalil

KURDEN HEUTE

2., aktualisierte Auflage

Paperback, 258 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und Faksimiles, 1 Faltkarte,
DM 36,–, öS 248,–

Die umfassende Darstellung von Geschichte und aktueller Lage des kurdischen Volkes, geschrieben von einem, der selbst zu den unmittelbar Betroffenen gehört.

Helmut Zenker

DIE MANN IM MOND

Kriminalroman

Paperback, 120 Seiten,
DM 12,80, öS 98,–

Band 3 der Krimiserie über die erfolgreiche Detektivin Minni Mann: Ein phantastischer Fall, der den neuen Stern am Kriminalromanhimmel aus allen Wolken fallen läßt. Ein groteskes Verwirrspiel, bei dem weder Spannung noch Wiener Wirklichkeit zu kurz kommen.

EUROPAVERLAG

C.H.BECK C.H.BECK C.H.BECK C.H.BECK

Die Kunst – Ursprung und Moderne

Im Unterschied zu einer Stilgeschichte der Kunst stellt dieses Buch die entscheidende Frage nach dem »Warum« der Bilder.
1990. 700 S. mit 308 Abb., davon 12 Farbtafeln. Ln. DM 178,–

Walter Grasskamp schildert die Hintergründe des modernen Kunstbetriebs auf ebenso kenntnisreiche wie pointierte Weise.
1989. 170 S. mit 20 Abb. DM 19,80 (BsR 389)

»Vorsichtig abwägend, auf solider empirischer Grundlage untersucht Hauser (...) die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Kunst und Künstler.«
Stuttgarter Zeitung
3. Aufl. 1988. XVI, 824 S. Br. DM 48,–

Verlag C.H.Beck

Walter Grasskamp
Der unsichtbare Markt

Eine Séance

Mengenlehre Immer wieder muß man bei Podiumsdiskussionen, Lehrveranstaltungen und Partygesprächen die nachdenklich vorgetragene Frage gewärtigen, ob der Markt die Kunst nicht *zu sehr* beeinflusse – eine Erwägung, die Kunstferne und Marktferne gleichermaßen verrät. Die Vorstellung, der Markt bedränge die Kunst so, daß seine unsittlichen Übergriffe mit etwas gutem Willen auch abgewehrt werden könnten, ist naiver als die Naive Malerei. Und als sozialromantische Mengenlehre darf der Glaube gelten, zwischen den Gefilden einer autonomen Kunst und dem Sumpf des allgemeinen Marktes gäbe es eine kleine Schnittmenge, den Kunstmarkt, dem man nur feste Grenzen zu ziehen bräuchte, um die unschuldige Kunst vor dem Zugriff gieriger Händlerhände zu bewahren und das freche Auftrumpfen minderer Talente zu unterbinden.

Der Markt beeinflußt die Kunst nicht, er *bewegt* sie, und zwar nicht nur vom Atelier zur Galerie und von dort zum Sammler und schließlich ins Museum, sondern neuerdings hin und her, vor und zurück: wie die Kugel im Flipper, die bei jedem neuen Kontakt eine Lampe aufleuchten läßt und das Zählwerk in Bewegung hält. Der Markt trägt die Kunst und hat sie in der bürgerlichen Gesellschaft immer schon getragen, nur ist seine Kinetik heute auf der Höhe des allgemeinen Tempos: Das ist es, was den feingeistigen Naturen auffällt, aber sie legen es falsch aus. Man kann schließlich jemanden, der nur das Gaspedal voll durchtritt, nicht für die Erfindung des Autos verantwortlich machen. Denn schon bevor sich das öffentliche Kunstmuseum etablierte, das auch heute noch vielen als eigentliche Heimat der Kunst gilt, war die bildende Kunst unwiderruflich aus höfischen, kirchlichen und zünftigen Produktionsverhältnissen entlassen worden und auf den Markt übergesiedelt. Die Illusion, im Museum habe sich eine marktfreie Zone des Guten, Wahren und Schönen – sozusagen das stubenreine Gegenstück zum Sperrbezirk des Tauschwerts – bis heute erhalten, ist das letzte Echo einer aufwendigen bürgerlichen Verdrängungsarbeit, die im Museum einst ihr Marktreservat errichtete.

Dabei kann das Kunstmuseum heute nicht einmal mehr als moralischer

Gegenspieler des Kunstmarkts gelten, es hat sich vielmehr längst als Mitspieler erkenntlich gezeigt. Wie ein Entsorgungspark entlastet es den Markt, der als gewaltiger Teilchenbeschleuniger mehr Partikel in Umlauf bringt, als er abstoßen kann, und daher für End-, ja, schon für Zwischenlager dankbar ist. Es sind die sogenannten *Sammlermuseen*, mit denen die Kulturpolitiker eingestehen, daß die öffentliche Hand im Wettbewerb mit den Privatsammlern inzwischen den kürzeren gezogen hat: Werke zeitgenössischer Kunst werden bereits lange vor Ende der Frist, die man früher gemächlich bis zur Anerkennung der »Museumsreife« verstreichen ließ, zu teuer gehandelt, als daß sie aus kommunalen Etats noch anstandslos bezahlt werden könnten. Vor allem aber ist der Umfang dessen, was als zeitgenössische Kunst gilt, so gewaltig gewachsen, daß die Museen sie nicht mehr nach dem Prinzip der Repräsentanz – von jedem wichtigen Künstler ein Werk – vergegenwärtigen können, sondern Schwerpunkte setzen müssen. Es sind nicht selten die Schwerpunkte von Privatsammlungen, die sie als Dauerleihgaben »mit Restrisiko« (Karl Ruhrberg) oder, beliebter noch, von vornherein befristet ins Haus holen. Sammler spielen dieses Spiel gerne mit, nicht nur, weil es ihnen Lagerhaltungskosten und Konservierungsmühen spart, sondern auch, weil neben ihrem eigenen Ansehen das der ausgeliehenen Werke steigt, was sich bei späteren Weiterverkäufen segensreich auswirkt. Der Ruf einer marktunabhängigen Objektivität, den die Museen immer noch genießen, wird dabei zum Werbefaktor für die in Zeitlupe durchgeschleuste Ware. Sammler, die es sich leisten können – wie etwa die Saatchis – betreiben ihre Museen gleich selbst und beschäftigen eigene Kustoden; das erspart den Reibungsverlust im Umgang mit begriffsstutzigen Behörden, die, wie in Hessen geschehen, einen Beuys-Block partout nicht kaufen wollen, solange er nur einige Hunderttausende kostet, sondern warten, bis er als Leihgabe in ihren eigenen Museen zu zweistelligen Millionenwerten herangereift ist. Das Kunstmuseum gehört heute zu der Infrastruktur, in der sich der Marktwert eines Kunstwerks konstituiert. Die Kunst ist Teil dieser Infrastruktur, nicht umgekehrt.

VERSTÄRKERANLAGE Nähme jemand eine Schallplatte mit der Behauptung in die Hand, bei der schwarzen Scheibe handele es sich um Musik, wäre selbst dem Kleinkind der Irrtum offenkundig, denn es weiß, daß nur unter Zuhilfenahme verschiedener Apparaturen aus dieser Scheibe Musik entsteht: Es bedarf eines Tonabnehmers, eines Verstärkers und zweier Lautsprecher, die in komplizierter Übersetzung der Ausgangsdaten den Klang herstellen. Ein Künstler, der im Atelier vor einem fertigen Werk steht und es für Kunst hält, gilt dagegen als zurechnungsfähig. Nur wenigen ist geläu-

fig, daß auch hier verschiedene Vor- und Einrichtungen erforderlich sind, um aus diffusen Ausgangsdaten Kunst in einem verkehrstüchtigen Sinn zu generieren: die Abtastnadeln von Kollegen und Galeristen, die Verstärkeranlagen des Marktes und die Lautsprecherboxen der Museen und der immer öffentlicheren Privatsammlungen. Einmal durch diese Kanäle geschleust, sieht das Werk, bis auf ein paar Schrammen, noch genauso aus wie einst im Atelier; das befördert den Irrtum, es stelle noch immer nur sich selbst dar und nichts anderes. Ein solches Denken ist weit unter dem Niveau der elektronischen Musik.

In den sechziger Jahren haben Pioniere der elektronischen Musik die Konsequenzen ausgelotet, welche die mediale Reproduzierbarkeit der Töne mit sich brachte, und eine Musik entwickelt, die ihre Vermittlungskanäle einbezog. Dabei wurde gleichsam die Klaviatur um die bis dahin nur als technische Dienstleistungskanäle verstandenen elektronischen Medien erweitert. Was zuvor nur einem ursprünglich anders, nämlich akustisch produzierten Ton eine größere Reichweite geben sollte, wurde nun als Tonquelle, Modulator und Rückkopplungsfundus einbezogen.

Das bildnerische Äquivalent zu dieser elektronischen Musik ist nicht »ars electronica«, sondern jene Kunst, die mit den Vermittlungskanälen des Marktes und der Museen spielt. Von ihr ist bislang nur jene legendenbildend geworden, die das Museum betraf: von Marcel Duchamp bis Marcel Broodthaers ist die künstlerische Unterwanderung des Musealen bereits Museumsgeschichte. Die komplementäre Legende geriet dagegen allenfalls zur üblen Nachrede: Das Verhalten der Künstler auf dem Markt wurde verschwiegen wie eine unappetitliche Krankheit oder aber in Seuchenberichten schwelgerisch übertrieben. Nicht nur marxistische Ästheten, denen der Tauschwert prinzipiell und hier erst recht als der Sündenfall der Dinge gilt, haben dazu beigetragen, daß sich Darstellungen der Vermarktung moderner Kunst wie Fastenpredigten lesen. In seltener Einmütigkeit stimmen auch bürgerliche Liberale, Konservative und Reaktionäre in ihre Terminologie ein, wenn es um Kunst *als Ware* geht. Sie tun so, als ließe sich zwischem dem Werk und der Ware trennen, als könnte man nach dem Kauf die Spuren der Vermarktung von den Bilderrahmen abwischen wie Fingerabdrücke, um sodann wieder autonome Kunst in Händen zu halten: Sie halten ihr Ohr an Schallplatten. Kein Wunder, daß ihre Berichte darüber, was sie hören, sehr subjektiv bleiben.

PHANTOMBILD Wer heute in eine Stadt fährt, die er nicht kennt, kann sich den Weg ins Zentrum einfach und zuverlässig zeigen lassen, indem er nach dem Marktplatz fragt. Die ausschlaggebende Rolle, die der Markt im Mit-

telalter bei der Entstehung von Städten spielte, ist ihrem heutigen Grundriß noch immer deutlich abzulesen. Auch für die moderne Kunst gilt: Wer in ihr Zentrum will, muß nach dem Markt fragen, nur ist der nicht so leicht lokalisierbar wie der Fisch-, Korn- oder Viktualienmarkt.
Es ist eine der beunruhigendsten Entwicklungen der Neuzeit gewesen, daß das einst anschauliche Marktgeschehen, wie es im Freien, rund um die Baustelle eines Domes stattfand, sich aller Qualitäten entledigt hat, die es den menschlichen Sinnen empfahlen. Die Flohmärkte und historischen Märkte, die in unseren Metropolen für eine regressive Folklore der Marktwirtschaft sorgen, sind Ausdruck der modernen Sehnsucht nach einem anschaulichen Marktgeschehen, Ausdruck auch der Angst vor der »unsichtbaren Hand« (Adam Smith) des Marktes, die mancher schon als Würgegriff erlebt hat. Der archaische Vorhalt gegen die abstrakte Geldwirtschaft und ihre Agenten nährte sich nicht zuletzt aus diesem Verlust der Anschaulichkeit eines gleichwohl fundamentalen Geschehens. Noch mitten im 20. Jahrhundert konnten Kommunismus und Nationalsozialismus gleichermaßen solche Ressentiments politisch organisieren und ausbeuten, ohne das Marktgeschehen, ihren sozialromantischen Verheißungen entsprechend, transparent, nachvollziehbar oder gar gerecht machen zu können.
Es fordert die Dämonisierung geradezu heraus, daß das Marktgeschehen in der Neuzeit fast ausnahmslos unsichtbar und unanschaulich wurde. An den wenigen Orten, an denen es noch sinnlich erfahrbar ist, an der Börse etwa, bietet es sich in so entstellter Form dar, daß der Unbeteiligte große Mühe hat, die typischen Aufgeregtheiten nicht für besorgniserregende Erscheinungsbilder der Geisteskrankheit zu nehmen. Marktwirtschaft mag erlernbar sein, der Markt selber ist aber wohl genausowenig darstellbar und vorstellbar wie die Relativitätstheorie. So ist der Argwohn gegenüber dem Markt nicht nur eine Angelegenheit der Ökonomie, sondern auch der Gnosis. Im Ressentiment gegen den Kunstmarkt, so scheint es, wird dieses latente *Unbehagen in der Marktwirtschaft* stellvertretend ausgetragen.

MEDIENVERSAGEN Als das Bürgertum sich hierzulande der Kunst annahm, war eine zupackende Anschaulichkeit ihre entscheidende Qualität, die im Zeichen eines »Bürgerlichen Realismus« in Kunst und Literatur noch einmal zu Hochform auflief. Im 19. Jahrhundert haben die freien wie die angewandten Künste ein letztes Mal alle Register gezogen, die ihnen zur Veranschaulichung des Sichtbaren wie des Unsichtbaren zur Verfügung standen. Jahrhundertealte Traditionen, in denen sich Geschichte und Natur, Erotik und Exotik, Sozialleben und Stadtlandtschaft artikulieren und vor Augen führen ließen, brachte dieses Jahrhundert auf die Höhe der

modernen Zeiten. Während die Lebensverhältnisse immer abstrakter wurden im Zeichen von Industrialisierung, Kapitalwirtschaft und Verstädterung, bot die Kunst alle ihre Mittel auf, um die Welt noch ein letztes Mal anschaulich *erscheinen* zu lassen – wovon selbst spätere Dogmatiker der marxistischen Ästhetik sich noch gerne blenden ließen.
Dabei blieb ein Erfahrungsbereich freilich ausgeklammert, nämlich der des Marktes. Die Kunst konnte den Markt, auf dem sie selbst schwunghaft gehandelt wurde, nicht veranschaulichen. Das Paradies oder die Übergabe von Breda, Leda mit dem Schwan oder die Eisenverhüttung, der Chor der Engel und andere schwer vorstellbare Sachen – diese Herausforderungen hatte die Malerei angenommen und gemeistert. Aber was den Markt anging, so ist sie über Genre und Vedute, was den für Kunst anbetraf, über Watteaus Ladenschild des Händlers Gersaint von 1720 nicht hinausgekommen. In der intellektullen Verachtung des Kunstmarktes wie der modernen Kunst steckt mindestens ein Körnchen dieser Dialektik: die Kunst ist Ware auf einem Markt geworden, den sie nicht darzustellen vermochte.

Visionen Es hieße wohl, Alfred Sohn-Rethel zu parodieren, wollte man die Entstehung der abstrakten Kunst als Reflex auf die Unmalbarkeit abstrakter Marktverhältnisse interpretieren. Man darf andererseits aber auch nicht glauben, den Künstlern wären diese Verhältnisse nicht geläufig gewesen. Die Erfolgslegenden der frühen Moderne berichten freilich von besessenen Einzelgängern, die, ohne jede Spekulation auf Verkäuflichkeit, nur aus ihren Visionen heraus gemalt und daher zu Lebzeiten auch kaum ein Bild verkauft haben, deren Hauptwerke sich nur dank findiger Sammler überhaupt posthum aufspüren ließen und die von allen Repräsentanten des zeitgenössischen Kunstbetriebes verlacht worden sind. Diese Legenden leugnen die Existenz eines Kunstmarktes keineswegs, nur beziehen sie ihre Suggestivität daraus, daß ihre Helden von diesem Markt verbannt blieben. Ausnahmen bestätigen die Regel: Sammler und Händler, die frühzeitig zugegriffen haben, gehen in die nämliche Legende als Pioniere des guten, nämlich unseren Geschmacks ein. Die einst fehlende Marktgängigkeit gilt als posthumes Qualitätssiegel der frühen Moderne, wenn auch nur in wenigen Fällen die Stiftung Warentest solche Legenden unbeanstandet durchgehen lassen dürfte. Van Gogh ist der Idealfall dieser Legende; von seiner unbestrittenen Radikalität – die um so erstaunlicher war, als er über veritable Kunsthandelserfahrungen verfügte – zehrten zahlreiche Kreuzritter der Moderne, die genau wußten, daß man mit solchen Legenden auf einem Markt reüssieren konnte, der keiner sein wollte: auf dem Kunstmarkt. Eine nüchterne Rekonstruktion der Kunstgeschichte der letzten zweihundert

Jahre hätte im Verhältnis der Künstler zur bürgerlichen Vermarktung diese als eine der typischen Reaktionen zu bestimmen, unter denen, allen Unkenrufen zum Trotz, die schwungvolle und massenhafte Beihilfe die Regel gewesen sein dürfte: vor dem Geld sind eben alle Dinge gleich, sie haben nur verschiedene Legenden.

KLOPFZEICHEN Seit dem Beginn der verschärften Moderne, also seit Anfang unseres Jahrhunderts, finden sich nun Werke, die zwar nicht das Abbild des Marktes liefern, in denen aber unüberhörbar das Thema des Warencharakters der Kunst rumort. Von Marcel Duchamps *ready-mades* über Andy Warhols Fabrikationen bis hin zur jüngsten Krone der Wertschöpfung, Jeff Koons, hat das Motiv des Marktes an die Pforten einer Kunst gepocht, die es zwar nicht darstellen, sich aber auch nicht mehr leisten konnte, es zu ignorieren. Gerade die Gegenwartskunst zwingt dazu, ihre Marktsituation umsichtig und ohne die nachgerade archetypische Polemik in die Interpretation einzubeziehen, was auch für frühere Künstlergenerationen und Kunststile nichts schadet, angesichts der Erfolge etwa eines Andy Warhol jedoch schlicht unausweichlich ist.
Mit seiner Kunst kreuzte er die magischen Schwellen des Betriebs kühl als Multiplikatoren des Tauschwerts und kalkulierte offenbar jede Geste auf dem Markt in dem Bewußtsein, daß er Bühne, wenn nicht sogar Ursprung aller zeitgenössischen Mythen ist. Er tat dies sicherlich nicht nur instinktiv und souverän, sondern auch gut beraten von Leuten, welche die New Yorker Weltmarktstellung in Sachen Kunst noch besser durchschauten, als Warhol zuvor den lokalen Markt für Werbegrafik verstanden hatte, der auch schon kein schlechtes Übungsfeld war für jemanden, der es auf einem Bildermarkt zu etwas bringen wollte, egal auf welchem.
Was in der kritischen Tradition europäischen Denkens als düsteres Szenario einer skrupellosen Tauschwertorgie beschrieben werden müßte, setzten angelsächsischer Pragmatismus, kapitalistische Unbefangenheit und New Yorker Cleverness in eine »smart art« um, die den gleichen Sachverhalt präzisiert, aber auf eine andere Weise auftrumpft, als Linksintellektuelle das zu tun pflegen, nämlich affirmativ und gewinnbringend, womit sie sich zwangsläufig und vielleicht ja auch zu Recht den Vorwurf des geistigen Landesverrats zuziehen muß. Aber es hilft nichts: Andy Warhol und seinen Eleven ist für den Markt gelungen, was Marcel Duchamp für das Museum gelang, nämlich das Terrain durch verschlagene Beiträge zu erhellen – nicht durch Traktate oder Dokumentationen, sondern in der gebotenen Camouflage der *idealen Ware*. Der Triumphator des Spätkapitalismus ist nicht mehr jener Vertreter, der es schaffte, einem Eskimo einen Eisschrank zu

verkaufen, sondern ein genialer Schüler Andy Warhols, Jeff Koons, dem es ohne ersichtliche Qualifikationen handwerklicher Art gelang, *der* Künstler der späten achtziger Jahre zu werden, weil sich in seinem Werk die entscheidende künstlerische Erkenntnis dieses Jahrzehnts inkarniert und potenziert: Wie die Schallplatte durch die unsichtbare und unanschauliche Elektronik hörbar wird, gewinnt Kunst auf dem unsichtbaren Markt erst ihre Sichtbarkeit.

Strömungslehre Der Markt wird bei dieser Epiphanie in Grenzen auch selbst sichtbar, etwa bei den Kunstmessen. Wollte man aber aus ihrem Erscheinungsbild herauslesen, wie er in Wirklichkeit aussieht – es käme dem Versuch gleich, aus dem Studium eines Schaufensters auf den Aufsichtsrat einer Warenhauskette schließen zu wollen. Die Kunstmessen sind irreführende Momentaufnahmen der Marktverhältnisse, wie etwa Flughäfen solche des Fluggeschehens: Solange die plumpen Maschinen auf dem Boden herumkrebsen, erahnt man kaum ihre weitreichenden Fähigkeiten. Erst wenn ein klarer und kalter Wintermorgen die Kondensstreifen der Jets lange genug fixiert, gewinnt man aus ihrem entgleisten Spinnennetz eine Vorstellung vom täglichen Gewebe normalerweise unsichtbarer Fluglinien unter dem Himmelszelt. Da Kunstwerke leider keine solchen Spuren nach sich ziehen, werden Umschlaggeschwindigkeit, Zuwachsraten und die verzweigten Handelswege ihrer Transaktionen nie richtig sichtbar.

Energiefelder Der Markt ist der Ort, wo Kunst in die *lingua franca* aller Dinge übersetzt wird und damit ihren Rang zugeordnet bekommt: in die des Geldes. Ohne Markterfolg gibt es keine Kunst, sondern nur Hobbys – wovon übrigens inzwischen auch das Finanzamt ausgeht, und zwar gnadenlos. Wer so redet, gilt schnell als Defätist, wahlweise als Schüler von Karl Marx oder Willi Bongard, was in diesem Betrieb gleichermaßen degoutant ist; aber nur, wer so *redet*. Niemand, der es auf dem Markt zu Erfolg bringen will, kann es sich leisten, nicht so zu denken, nur spricht man über die Waren des Kunstmarktes des 20. Jahrhunderts gern in den Floskeln der Ästhetik des 19. Jahrhunderts und ist sich, darin zumindest, einmal mit den Marktkritikern einig, was aber keinem der beiden Kontrahenten auffällt.
Es sind ohnehin nicht Rede und Gedanke, die auf dem Markt etwas bewegen, sondern das Geld. Die Künstler können über diese Tatsache nur froh sein, denn es sind die anfangs kleinen und später großen Investitionen der Händler und Sammler, die ihre Machwerke überhaupt wahrnehmbar machen. Wen würde es, Hand aufs Herz, im Zeitalter vielfältig bewegter Bilder noch nachhaltig interessieren, ob eine Leinwand rot oder blau angemalt

ist, eckig oder flockig, wenn sie nicht gleichsam als Wappen jener Finanzströme erschiene, die sie ins Zentrum der Wahrnehmung tragen? Kunst ist heute nicht, wie unter dem Postulat ihrer Autonomie gerne behauptet wurde, Zeichen für sich selbst, sondern vor allem Zeichen für etwas anderes, nämlich ihren Geldwert.
Die Geldmengen, die sich bereits hinter einem auf dem Markt angebotenen Werk gesammelt haben, um von noch größeren Geldmengen ausgelöst zu werden, sie übertragen eine geradezu summende Energie in die Kunst. Es heißt in der Tat *nicht*, Walter Benjamin zu parodieren, wenn man diese Energiezufuhr als Quelle einer neuartigen und elektrisierenden Aura der Kunstwerke bestimmt. Es ist eine einzigartige Kraft, die sich wahrscheinlich nur dem Sammler voll mitteilt. Zu ihren zauberhaften Eigenschaften gehört, daß sie die Werke in der Überschärfe eines Entscheidungsdrucks erscheinen läßt, der die Sensibilität weit über die eines normalen Betrachters hinaustreibt. Die Koordinaten der Spekulation, in denen das Werk auf dem Markt prompt und kompetent beurteilt werden will, lassen im Kunstwerk Vergangenheit und Zukunft aufblitzen, speisen eine Fülle von Vergleichsdaten ein und geben dem Werk eine suggestive Tiefe wie einst ein *repoussoir*. Selten werden Kunstwerke heute noch so genau und so lange taxiert wie in diesem Moment der Taxierung.

Coda In den Nachrichtensendungen sieht man bisweilen dramatische Filmaufnahmen von Überschwemmungen und Erdrutschen: Oben auf den Flüssen, die breit über die Ufer getreten sind, oder auf den reißenden Fluten, die sich plötzlich gebildet haben, ziehen die Habseligkeiten der Betroffenen dahin, Möbel, Küchengerät und Fensterrahmen, Vieh und Wagen, Kleider und Truhen. Die Werke der Kunst treiben heute so auf den Geldströmen unseres Jahrhunderts, die man sich auch über die Ufer tretend oder reißend vorstellen darf. Nur handelt es sich nicht um eine Katastrophe, über die man etwas in den Nachrichten erführe, sondern um *business as usual*.

Bruno S. Frey/Angel Serna
Der Preis der Kunst

Rentabilitätsberechnungen

»Ware Kunst – Milliardengeschäft mit Bildern« (*Spiegel* 48/88). »Kunst = Kapital« (*Capital* 1/89). »Superliga im Spielrausch« (*Wirtschaftswoche* 1 + 2/89). »Der Kunstmarkt schlägt die Aktienbörse« (*Die Neue Ärztliche* 3/86). »Ma non ci sarà il crash dell'arte« (*Il Giornale dell'Arte* 50/87). Ein Streifzug durch den Zeitungswald bringt es an den Tag: Kunst ist eine ökonomische Kategorie. Mit der Analogie von Kunst und Kapital ist es jedoch nicht getan – die Überlegenheit der Anlageform Kunst wird zum hochstilisierten Faktum. Daß die Rendite bei Investitionen in Kunst höher sei als bei alternativen Anlageformen, wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Konjunkturzyklen haben ausgedient, wirtschaftliche Depressionen können dem Kunstmarkt nichts anhaben. Es vergeht kaum ein Monat, in dem die Presse nicht neue Höchstpreise für Impressionisten, Moderne Klassik oder Alte Meister meldet.
Der gegenwärtige Stand der Hitliste (die sich von Monat zu Monat ändert) für auf Auktionen erworbene Gemälde sieht wie folgt aus:

Die zehn teuersten Gemälde (Stand 20. Nov. 1989)

1. van Gogh	Schwertlilien	US-$ 53,9 Mio
2. Picasso	Yo, Picasso	US-$ 47,9 Mio
3. Picasso	Au Lapin Agile	US-$ 40,7 Mio
4. van Gogh	Sonnenblumen	US-$ 39,9 Mio
5. Picasso	Acrobate et jeune Arlequin	US-$ 38,5 Mio
6. Pontormo	Cosimo I	US-$ 35,2 Mio
7. Manet	Rue Mosnier aux drapeaux	US-$ 26,4 Mio
8. Picasso	Le miroir	US-$ 26,4 Mio
9. Picasso	Maternité	US-$ 24,8 Mio
10. Monet	Dans la prairie	US-$ 24,3 Mio

Picasso und van Gogh haben sich als einzige mehrmals (fünf- bzw. zweimal) in dieser Liste plazieren können. Es handelt sich allerdings um ein sehr ungleiches Paar: Picasso wurde schon früh als ein Genie der modernen

Malerei gepriesen und entsprechend hoch gehandelt. Er hat ein auf Hunderte von Millionen Dollar geschätztes Vermögen hinterlassen; van Gogh hingegen hat zeit seines Lebens kaum ein Bild verkauft, hat in Armut gelebt und ist mittellos gestorben.

Auf dieser Hitliste folgt bemerkenswerterweise erst an zwölfter Stelle mit Willem de Kooning ein Maler der Nachkriegsgeneration. Noch erstaunlicher ist, daß das erste Gemälde aus der Klassischen Kunst ›nur‹ den sechsten Platz belegt – zudem vom relativ unbekannten Maler Pontormo (Jacopo da Carrucci). Weitere Klassiker, wie Mantegnas ›Anbetung der Könige‹ und Rembrandts ›Ovalportrait einer jungen Frau‹, finden sich gar nicht erst unter den 25 teuersten Bildern der Welt.

Die ernorm hohen Preise, die heute für Gemälde auf Auktionen bezahlt werden, legen den Schluß nahe, Kunstinvestitionen seien eine besonders rentable Form der Geldanlage. Ganz offen bekennen heute Käufer von Werken dieser Preisklasse, daß es sich um eine spekulative Investition handelt, die mit derjenigen in Wertpapieren vergleichbar ist. Der Glaube an die hohe finanzielle Rentabilität dieser Vermögensanlagen wird neuerdings auch durch Banken (wie z. B. die Chase Manhattan Bank in New York) genährt, die spezielle ›art investment counsellors‹ zur Beratung ihrer Kunden angestellt haben. Auch manche Investment-Häuser preisen die Kunst als sicheres und höchst gewinnträchtiges Investitionsobjekt und bieten Anteile an Kunstfonds, analog zu den Aktien- und Obligationenfonds auf den Finanzmärkten.

Daß mit Bilderkäufen hohe Renditen möglich sind, ist unbestritten – vorausgesetzt, man hat in die ›richtigen‹ Bilder investiert. Der letzte Besitzer von van Goghs ›Sonnenblumen‹ hatte das Bild 1934 für £ 24 000 gekauft und 1987 für fast US-$ 40 Millionen verkauft, was ihm eine reale Rendite (nach Abzug der Gebühren) von 11 Prozent pro Jahr gebracht hat. Dem letzten Besitzer des Picasso-Selbstbildnisses erging es noch besser. Im Jahre 1981 für US-$ 5,83 Millionen ersteigert und 1989 für US-$ 47,85 Millionen versteigert, brachte es ihm eine reale Nettorendite von 19,6 Prozent pro Jahr. Das stellt eine höchst befriedigende Geldanlage dar, und es sind noch höhere Gewinne möglich. Der amerikanische Häuser- und Grundstücksmakler Gerald Guterman hat 1984 ein ›Stilleben‹ von den Uyl für rund US-$ 400 000 gekauft und 1988 für US-$ 2 Millionen verkauft, netto eine jährliche reale Rendite von über 31 Prozent. Noch erfolgreicher war die Spekulation mit Ducks ›Wachtraum‹. Dieses Bild wurde 1986 für US-$ 21 170 ersteigert und nur zwei Jahre später für US-$ 130 000 verkauft, was eine reale Rendite (nach Abzug aller Kosten) von stolzen 77,4 Prozent pro Jahr ergibt.

Es kann aber auch anders kommen. Allerdings ist es zu simpel, eine hohe Preissteigerung für ein auktioniertes Gemälde mit einer hohen Rendite gleichzusetzen. Gerade auf dem Kunstmarkt fallen erhebliche Gebühren an, in der Regel müssen sowohl beim Kauf als auch beim Verkauf 10 Prozent des Hammerpreises ans Auktionshaus abgeliefert werden (so etwa bei den berühmten Sotheby's und Christie's in London und New York). In einigen Ländern und bei einer Reihe von Auktionshäusern ist die Gebühr weit höher; sie kann leicht 30 Prozent des Auktionspreises betragen. Hinzu kommen Versicherungskosten, die mit rund 0,5 Prozent des Wertes pro Jahr anzusetzen sind. Der Preis eines Bildes muß schon erheblich steigen, damit auch nur diese Kosten gedeckt sind. Außerdem muß die Geldentwertung berücksichtigt werden. Wenn der Käufer des Bildes ›Yo, Picasso‹ (US-$ 47,9 Millionen) allein die Inflationsrate der letzten Jahre (1970-88) in den Vereinigten Staaten ausgleichen will, muß er das Bild 1995 für US-$ 65 Millionen verkaufen können. Will der Besitzer überdies die Auktionsgebühren (sie werden im folgenden mit 10 Prozent bei Kauf und Verkauf angesetzt) und die Versicherungsprämien decken, muß der Verkaufspreis auf US-$ 81 Millionen steigen. In nur fünf Jahren muß der Wert von ›Yo, Picasso‹ um nicht weniger als US-$ 33 Millionen zulegen, ohne daß der geringste Gewinn gemacht wird.

Der zur Deckung des Wertverlustes des Geldes und der Auktions- und Versicherungsgebühren notwendige Preisanstieg ist in der Tat häufig nicht erreicht worden, die Spekulation mit ersteigerten Gemälden hat sich oft als Fehler erwiesen. Ein früherer Besitzer des später einen Rekordpreis erzielenden ›Yo, Picasso‹ hat das schmerzlich erfahren müssen. Er hat das Bild 1970 für £ 147 000 gekauft und fünf Jahre später für £ 283 500 verkauft. Der Hammerpreis hat sich zwar fast verdoppelt, die Wertsteigerung beträgt immerhin £ 136 500. Dennoch war die Investition finanziell nicht lohnend: Die nominelle Nettorendite von 8,6 Prozent pro Jahr wurde durch die damals in England vorherrschende hohe Inflationsrate von 12,2 Prozent p. a. aufgefressen und sogar überkompensiert. Die Realrendite (nach Berücksichtigung aller Kosten) beträgt minus 3,6 Prozent pro Jahr. Ähnlich erging es dem amerikanischen Kunstspekulanten Guterman. Im Jahre 1983 ersteigerte er ein Gemälde von Salomon van Ruisdael (›Nijmegen‹) für US-$ 780 000 und verkaufte es 1988 für US-$ 825 000. Die Bruttowertsteigerung von 6 Prozent bedeutet eine jährliche reale Nettorendite von minus 6,3 Prozent pro Jahr. Seine Investitionen in ein Gemälde von Jacob Cuyp (›Frauenportrait‹, 1985) und Johannes Lingelbach (›Schäfer‹, 1984) ergaben sogar reale Renditen von −18 und −9 Prozent pro Jahr.

Gewinnmöglichkeiten auf dem Kunstmarkt erscheinen auch aus einem an-

deren Grund in einem falschen Licht: Rekordpreise machen Schlagzeilen. Die Medien erwähnen dagegen kaum, daß viele Bilder von den Auktionshäusern gar nicht erst angenommen werden, weil kein hoher Verkaufspreis zu erwarten ist. Daß Kunstobjekte während der Auktion unverkäuflich bleiben – sogenannte Rückgänge –, wird ebenfalls wenig beachtet. Bei Auktionen von Altmeistern in Monaco am 17./18. Juni 1989 sind bei Sotheby's zum Beispiel rund 15 Prozent der Lose zurückgegangen, bei Christie's sogar 37 Prozent. Derartige Rückgangsquoten sind nicht ungewöhnlich. Sie zeigen, daß die Einlieferer ihre Preiserwartungen nicht realisieren konnten und bei einem Verkauf eventuell reale Verluste hätten hinnehmen müssen. Die sichtbaren Verkäufe und hohen Preise stellen eine verzerrte Auswahl des Geschehens auf Auktionen dar, die überhöhte Gewinnmöglichkeiten auf dem Kunstmarkt suggeriert.

Der Wahrheit etwas näher kommt man, wenn man nicht einzelne Gemälde und die damit erzielten Renditen betrachtet, sondern analog zur Anlage in Wertschriften ganze ›Portefeuilles‹, in diesem Fall also die Investition in eine ganze ›Sammlung‹ von Bildern.

In einer Untersuchung von Bruno S. Frey und Werner W. Pommerehne wurden alle zugänglichen Informationen über Gemäldeauktionen von 1635 bis 1987 gesammelt. Es konnten rund 2000 Transaktionen identifiziert werden, bei denen ein Bild auf einer Auktion gekauft und später wieder verkauft wurde. Die derart ermittelte durchschnittliche reale Rendite (nach Abzug der Auktionsgebühren) beträgt 1,5 Prozent pro Jahr. Investitionen in finanzielle Aktiva, vor allem Staatsobligationen, dürften aber im Durchschnitt dieser Periode eine reale Rendite von rund 3 Prozent pro Jahr gebracht haben, das Doppelte also. Überdies zeigt sich auch, daß Anlagen in Gemälde wesentlich riskanter sind: Die realen Renditen schwanken bei Bildern wesentlich mehr als bei staatlichen Wertpapieren. Die amerikanischen Ökonomen William Baumol, John Stein oder Robert Anderson sind für etwas kürzere Zeitperioden und eine etwas andere Auswahl von Bildern zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt: Investitionen in auktionierte Gemälde sind als Geldanlage weniger lohnend als Wertpapiere.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, die Rendite existierender Sammlungen zu berechnen. Die meisten Sammler allerdings haben ihre Bilder zusammengetragen, ohne unmittelbar an einen Wiederverkauf zu denken. Gerade Sammlungen, die allgemeine Anerkennung und Wertschöpfung erfahren haben, wie etwa die der Fürsten zu Liechtenstein oder des Barons Thyssen-Bornemisza, aber auch die amerikanischer Magnate wie Frick oder Mellon, werden nicht verkauft, sondern bleiben im Familienbesitz oder werden an Museen verschenkt. Aus diesem Grund läßt sich nur in wenigen Fällen die

finanzielle Rendite einer gesamten Sammlung errechnen. Meist handelt es sich um Zufallsverkäufe – etwa wenn die Erben Geldwerte vorziehen.
Dies war der Fall bei der Sammlung des St. Galler Textilfabrikanten Hans Mettler. Er sammelte seine Bilder zwischen 1915 und 1979; sie wurden bei Christie's in London für insgesamt 9,6 Millionen Schweizer Franken versteigert. Die 24 verkauften Gemälde stammen vorwiegend von impressionistischen Malern wie Matisse, Toulouse-Lautrec, Pissarro, van Gogh, Cézanne, Renoir oder Utrillo, vertreten sind aber auch Dufy und Hodler. Die durchschnittliche reale Netto-Rendite dieser Geldanlage – gewichtet mit den entsprechenden Ausgaben für ein Bild – beträgt nach Abzug der Auktions- und Versicherungsgebühren nominell 4,9 Prozent und real 2,8 Prozent pro Jahr. Hätte Mettler die gleiche Geldsumme in schweizerischen Bundesanleihen angelegt, hätte er eine reale Rendite von nur 1,2 Prozent erreicht, also deutlich weniger. Hätte er damit Aktien erworben, wäre deren Wert um real 1,9 Prozent gestiegen, wozu noch die Dividendenerträge kommen. Diese können mit (vorsichtig gerechnet) 1-2 Prozent Rendite pro Jahr veranschlagt werden, so daß die jährliche reale Gesamtrendite einer Aktienanlage rund 3-4 Prozent betragen hätte und damit höher gewesen wäre als bei der Gemäldeinvestition.
Die höchste finanzielle Rendite hat Mettler mit Odile Redons Gemälde ›Fleurs exotiques‹ erzielt, das er 1923 für Fr. 7000 erwarb und das 1979 für Fr. 966 680 versteigert wurde. Der nominelle Wert ist somit um fast Fr. 960 000 gestiegen oder um das 138fache. Dennoch beträgt die reale Nettorendite ›nur‹ 5,8 Prozent pro Jahr. Eine etwas geringere reale Nettorendite (5,3 Prozent p. a.) erbrachte Henri Matisses ›Concours sur le Tapis bleu et rose‹ (gekauft 1918 für Fr. 7000, verkauft für Fr. 706 440). Eine Netto-Realrendite von 4,6 und 4,5 Prozent erzielten Kees van Dongens ›Yung Ting couchée‹ und Redons ›Fleurs assorties dans une cruche‹.
Bei zwei Bildern hat Mettlers Sammlung weniger als 1 Prozent pro Jahr real rendiert: Maurice Utrillos ›La rue Lépic, Montmartre avec le moulin de Galette et le Sacré-Coeur‹ wurde zwar mit einem nominellen Wertgewinn von Fr. 104 480 verkauft, die reale Nettorendite liegt aber bei nur 0,8 Prozent pro Jahr: das gleiche gilt für André Derains ›Vue sur Bandol‹, das 1922 für Fr. 6010 gekauft und 1979 für Fr. 53 910 verkauft wurde.
Interessant sind die Renditen ganzer Sammlungen, die allein zum Zweck der Geldanlage oder Spekulation aufgebaut und dann verkauft wurden. Ein Beispiel dafür sind die vom bereits erwähnten amerikanischen Makler Gerald Guterman erworbenen Bilder. In den Jahren 1981-86 kaufte er Alte Meister, nach eigener Aussage ausschließlich, um sie kurz danach wieder zu verkaufen und durch diese Spekulation eine hohe Rendite zu erzielen. Gu-

terman auktionierte seine ›Sammlung‹ (wenn man sie noch als solche bezeichnen will) im Januar 1988 bei Sotheby's in New York. Bei der in den Medien aufmerksam verfolgten Auktion wurden von den 47 angebotenen Bildern 17 nicht zum festgesetzten Mindestpreis verkauft. Mehr als ein Drittel der Alten Meister erreichte somit nicht den Preis, den sich Guterman vorgestellt hatte; aus seiner kommerziellen Sicht stellen sie eine Fehlinvestition dar.

Von 14 der auf der Auktion verkauften 30 Bilder sind uns die Ankaufspreise bekannt (in einigen wenigen Fällen sind die Bilder von Zwischenhändlern erworben worden, so daß Guterman einen höheren Preis bezahlen mußte). Für diese 14 Bilder hat Guterman rund US-$ 2,7 Millionen investiert und 1988 rund US-$ 4,8 Millionen (inklusive Verkaufsgebühren) erzielt. Die reale Nettorendite beträgt 3,2 Prozent pro Jahr. Diese Rendite ist zwar recht hoch, Guterman wäre aber wesentlich besser gefahren, wenn er amerikanische Staatspapiere erworben hätte. Bei geringfügigen Transaktionsgebühren hätte er damit eine reale Rendite von 6,9 Prozent erzielt. Ähnlich ungünstig ist der Vergleich mit Investitionen in Industrieaktien, deren Kurssteigerung allein eine Realrendite von 7,7 Prozent erbracht hätte (wozu wiederum der Dividendenertrag kommt). Im Falle der Guterman-Sammlung wäre somit eine alternative Geldanlage sowohl in Staatspapieren wie Aktien finanziell ertragreicher gewesen.

Großes Aufsehen erregte der kürzlich erfolgte Verkauf der vom British Rail Pension Fund zusammengetragenen Sammlung von Kunstobjekten. Es ist die erste Institution, die in großem Ausmaß Kunst zu Anlagezwecken in ihr Portefeuille aufnahm und mit Gewinn zu veräußern suchte. In den letzten beiden Jahrzehnten wurden beinahe US-$ 90 Millionen in Kunst investiert (was allerdings weniger als ein Prozent der Gesamtanlage dieser Pensionskasse darstellt). Gekauft wurden neben asiatischer Kunst Impressionisten und Gegenwartskunst, britische Maler und Alte Meister.

Der British Rail Pension Fund begann seit 1987, seine Bestände bei Sotheby's in London zu veräußern. Die Verkäufe Alter Meister und asiatischer Kunst brachten befriedigende Ergebnisse. Einige Bilder waren sogar spektakulär im Wert gestiegen, insbesondere Thomas Gainsboroughs ›A Boy Leading a Donkey on a Hilly Patch‹, das, 1978 für £ 10000 gekauft, für £ 140800 versteigert werden konnte. Die Gesamtrendite dieser ersten Verkäufe war dennoch bescheiden: Nach Abzug der Inflationsrate verblieb eine reale Nettorendite von 3 Prozent pro Jahr.

Im April 1989 wurden 25 impressionistische Bilder, Zeichnungen und Skulpturen mit einigem Medienrummel wiederum bei Sotheby's versteigert. Dieser Teil der Sammlung wurde zwischen 1975 und 1979 für £ 27,9 Millio-

nen ersteigert und nun für £ 38,2 Millionen (beides ohne Gebühren) verkauft.
Den höchsten Nettoertrag pro Jahr erbrachte Picassos ›Le garçon bleu‹, eine Gouache, die für £ 26 400 ersteigert und für £ 3,96 Millionen versteigert wurde, was eine jährliche reale Nettorendite von fast 36 Prozent darstellt. Mit einer Netto-Realrendite von 23,5 Prozent war Claude Monets Ölbild ›Santa Maria della Salute‹ deutlich weniger rentabel. Es wurde 1979 für £ 253 000 gekauft, erlebte in der Zwischenzeit eine dramatische Aufwertung und konnte für £ 6,7 Millionen zugeschlagen werden. Ebenfalls besonders hohe Renditen erzielten Matisses Skulptur ›Deux Negresses‹ (18,8 Prozent p. a.) und Camille Pissarros ›Paysage‹ (16 Prozent p. a.), das 1975 für nur £ 4250 ersteigert und für £ 172 600 veräußert werden konnte. Eine gewaltige Preissteigerung erfuhr auch Auguste Renoirs ›La Promenade‹, das vom Getty Museum für £ 10,3 Millionen ersteigert, vom British Rail Pension Fund aber 1976 für nur £ 682 000 gekauft wurde; die Nettorealrendite beträgt 10,9 Prozent pro Jahr.
In einigen Fällen hat der Fund – vom finanziellen Standpunkt aus gesehen, was für diese Institution berechtigt ist – unrentable Investitionen in Kunstobjekte getätigt. Das Cézanne-Aquarell ›Baigneuses‹ brachte einen geringen realen Verlust von minus 0,2 Prozent pro Jahr. Auch Manets unvollendeter Entwurf ›Les Vieux Musiciens‹ brachte einen Ertrag von unter einem Prozent (0,8) pro Jahr. Das gleiche gilt für seine ›Ansicht des Hafens Le Havre‹, für das eine magere Realrendite von 1 Prozent pro Jahr erzielt wurde.
Die reale Rendite nach Abzug der Kosten beträgt für die Impressionistensammlung des British Rail Pension Fund 9,9 Prozent pro Jahr, was höchst beachtlich ist. Diese Rendite ist wesentlich höher als bei den Sammlungen von Mettler (2,8 Prozent p. a.) und von Guterman (3,2 Prozent p. a.). Der hohe finanzielle Ertrag der Anlage in impressionistische Kunstwerke geht allerdings wesentlich auf die erwähnten Bilder mit enormen Renditen (Picasso, Monet, Matisse und Pissarro) zurück; man könnte auch von viel Glück bei der Spekulation sprechen.
Die Kunstinvestition des British Rail Pension Fund erbrachte insgesamt eine Nettorendite von 6,9 Prozent pro Jahr. Dank dem erfolgreichen Verkauf des impressionistischen Teils der Sammlung konnte die vorher eher geringe Rendite von 3 auf fast 7 Prozent p. a. angehoben werden. Wie aber das Auktionshaus Sotheby's selbst errechnet hat, wäre der Fund besser gefahren, wenn er Aktien an der Londoner Börse erworben hätte. Gemäß dem *Financial Times Index* hätte die reale Rendite in diesem Falle bei 7,5 Prozent pro Jahr gelegen.
Kunstanlagen können finanziell höchst rentabel sein, sind aber eine riskante

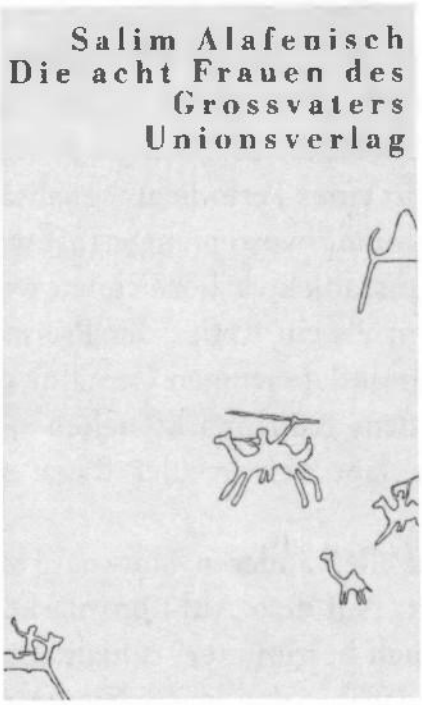
Form der Investition. Wer Glück hat, kann sehr hohe Renditen erzielen, aber die Gefahr, sich zu verspekulieren, ist groß. Wie unsere Berechnungen gezeigt haben, gilt das selbst zum heutigen Zeitpunkt, zu dem der Kunstmarkt sich in einer offensichtlichen Boomphase befindet. Dabei handelt es sich möglicherweise um eine Seifenblase, die bald platzt.

Gegen diese ernüchternden Feststellungen wird oft eingewandt, man müsse eben die ›richtigen‹ Bilder erwerben. Es stimme schon, daß auf dem Kunstmarkt Verluste möglich seien. Mit Gespür und Kunstsinn könne man jedoch Bilder erwerben, deren Wert mit Sicherheit steige und eine hohe reale Rendite einbringe. Das klingt zwar überzeugend, setzt aber voraus, daß nur ein einziger genau die ›richtigen‹ Bilder kennt. Sobald mehrere Personen über die Fähigkeit verfügen, Bilder mit hohem Wertsteigerungspotential zu erkennen, werden sie ebenfalls diese Gewinnquelle auszunützen versuchen. Damit wird es unmöglich, erwartete Wertsteigerungen zwischen Kauf- und Verkaufspreis zu erzielen, weil der Erwerbspreis durch die anderen Bieter hochgetrieben wird.

Ein Vergleich mit der Börse drängt sich auf. Ohne Zweifel können mit Wertschriftenspekulation hohe Gewinne gemacht werden. Wer etwa an der Frankfurter Börse im Juni 1984 eine Aktie von PWA, der Thyssen oder der Klöckner Werke erworben und fünf Jahre später (Juni 1989) wieder verkauft hat, konnte eine jährliche Realrendite von nicht weniger als 24, 21 und 20 Prozent realisieren. (Die entstehenden Gebühren bei Wertschriftentransaktionen sind gegenüber Kunstauktionen verschwindend klein; sie liegen bei maximal 0,8 bis 1 Prozent. Für Beträge in der Größenordnung von Millionen liegen sie gar um das Promill herum.) Auch auf der Aktienbörse sind somit ähnliche Renditen wie bei Kunstkäufen möglich – das Problem ist nur: wie? Nachträglich Begründungen zu finden, warum eine Aktie oder ein Bild so stark im Wert gestiegen sind, ist nicht schwierig. Um überdurchschnittliche Gewinne zu machen, ist es aber notwendig, die gewinnträchtigen Anlagen vorher herauszufinden. Dieses ›vorher‹ bedeutet auch, daß den anderen potentiellen Käufern einer Aktie oder eines Bildes zuvorgekommen wird. Unter diesem Aspekt erweisen sich die Gewinnmöglichkeiten auf beiden Märkten allzu häufig nur als Illusion. Funktionieren die Wertschriften- und Bildermärkte gut, d. h. verfügen mehrere oder gar viele Käufer über gute Informationen, ist es nur mit Glück möglich, dauernd höhere Profite als anderswo zu realisieren. Gerade weil auf beiden Märkten derart hohe Gewinnchancen locken und erwartet werden, lohnt es sich für Spekulanten, die notwendigen Informationen zu erwerben. Ist dies der Fall, können sowohl auf der Börse wie auf Kunstauktionen nur vorübergehend und zufällig höhere Gewinne als anderswo erzielt werden. Wäre es möglich, in

einem derartigen Markt dauernd (systematisch) überdurchschnittliche Renditen auf das investierte Geld zu erzielen, würde die Situation durch neu hinzukommende Spekulanten ausgenützt und damit zunichte gemacht.
In Kunsthändlerkreisen wird häufig betont, daß ein qualitativ hochwertiges Bild immer eine finanziell rentable Investition darstelle. Ein Gemälde mit hoher Qualität behalte seinen Wert.
Auch diese Vorstellung läßt sich nicht halten. Wir haben bereits gesehen, daß ›Yo, Picasso‹ dem einen Besitzer eine hohe reale Nettorendite (19,6 Prozent pro Jahr), einem anderen aber einen realen Verlust (von 3,6 Prozent pro Jahr) erbracht hat. Das Bild müßte also in einer Periode als ›qualitativ hochstehend‹, in einer anderen als ›qualitativ minderwertig‹ eingestuft worden sein. Was als ›hohe Qualität‹ eines Kunstobjektes bezeichnet wird, erweist sich bei genauerer Betrachtung oft nur als ein Reflex der Preisentwicklung auf dem Kunstmarkt: Offensichtlich sind diejenigen Gemälde von hoher Qualität, die ihren realen Preis auf dem Kunstmarkt halten oder steigern. Um welche Bilder es sich handelt, läßt sich in aller Regel erst nachträglich bestimmen ...
Die Preise auf dem Markt für Kunst (wie auf allen anderen Märkten) werden durch Angebot und Nachfrage bestimmt. Auf dem Auktionsmarkt ist nicht wesentlich, von welcher (wie immer auch bestimmter) ›Qualität‹ ein Bild ist, sondern was die potentiellen Käufer darüber denken. Schätzen also zum Beispiel kaufkräftige Geldanleger (oder Sammler) aus Japan einige Impressionisten wie Renoir und Monet besonders hoch ein (gerade weil sie erwarten, daß andere potentielle Käufer ähnlich denken), wird ihr Preis unabhängig von der ›Qualität‹ steigen. Glauben hingegen andere potentielle Käufer, daß in der Zukunft für eine bestimmte Stilrichtung (es mögen z. B. die ›Neuen Wilden‹ sein) weniger bezahlt wird, werden sie geringere Preise bieten. Entscheidend für die auf einem spekulativen Markt bezahlten Preise ist somit nicht der ›intrinsische‹ Wert eines Gemäldes, sondern die voneinander abhängenden Vorstellungen der auf dem Kunstmarkt handelnden Käufer und Verkäufer.
Es gibt eine einfache Möglichkeit, sich gegen Verluste auf dem Kunstmarkt abzusichern und auf jeden Fall einen Gewinn zu machen. Man kaufe Gemälde und andere Kunstobjekte aus Freude! Den ›psychischen Gewinn‹ aus dem Besitz kann einem kein Spekulant zunichte machen. Es fragt sich nur, ob man in diesem Fall für van Goghs ›Schwertlilien‹ US-$ 54 Millionen oder für ›Yo, Picasso‹ in fünf Jahren US-$ 80 Millionen zu zahlen bereit ist.

Salim Alafenisch



Die acht Frauen des Großvaters

Wenn das Tagewerk vollbracht ist, ruft die Mutter ihre Kinder um das Feuer und erzählt ihnen Geschichten vom Großvater, dem mächtigen Scheich des Beduinenstammes im Negev. Acht Nächte lang erzählt sie von seinen acht Frauen, von Glück und Sorge, von Streit, Solidarität und Versöhnung, vom vielfältigen Beziehungsgeflecht des alten Stammeslebens.
176 Seiten, gebunden, 24.–

Unionsverlag

Gletscherstrasse 8a CH-8034 Zürich (0041) 01/55 72 82

Jürg Laederach Emanuel

Wörterbuch des hingerissenen Flaneurs
Roman. 509 S. Geb. DM 38.-

Jürg Laederach läßt Emanuel eine große »Autobiographie ohne Helden« in sechs Partien schreiben. Erstens sitzt der Flaneur im Haus und denkt. Zweitens beschließen er und die Freundin, den Vater der Freundin umzubringen. Drittens gerät er in ein Symposium sämtlicher Dichter, Kritiker und Dichterinnen am Südpol. Viertens befindet Emanuel sich in einer Eisenbahn in Rußland. Fünftens versucht er, ein großes Haus im Eis zu verkaufen. Sechstens spielt er so lange Parallelbiographien durch, bis hinter seinem ebenso feststehenden wie vollends beseitigten Ich die kollektive Identität aller weltsüchtig empfindenden und vielstimmig notierenden Flaneurs sichtbar wird.

Suhrkamp

Jan Tabor
Ein Kulturfossil aus dem 19. Jahrhundert

Klagelied eines Kunstkritikers

Als ich als Kunstkritiker in Wien noch nicht berühmt war, hielten mich die Wiener Galeristinnen für einen Beamten des Finanzamtes. Später hielten sie mich, voller Freude und Furcht, für Godot, der doch gekommen war. Jetzt, nach einem Jahr selbstauferlegter kunstkritischer Enthaltsamkeit, bin ich für jene Galeristinnen, die mich noch kennen (Anmerkung: in Wien gibt es kaum Männer, die den riskanten Galeristenberuf wagen), kaum mehr als einer, der vorbei gekommen ist und keine Hoffnung mit sich bringt. Bestenfalls ein Renegat. Keine Respektsperson mehr – das Kunstgeschäft ist hart und unsentimental. Für diejenigen, die mich nicht kennen können (in dem einen Jahr meiner Kritikerabstinenz wurden in Wien wieder sechs oder acht neue Galerien gegründet), dürfte ich einer sein, den sie oft tagelang, wochenlang so sehnlich erwarten: der mögliche Kunstkäufer oder wenigstens sein Antreiber, der Kunstkritiker – weil ich die zur Berufskrankheit gewordene, leicht gelangweilt und respektlos testende Kennerhaftigkeit des Beschauens noch nicht überwinden konnte. Die Angewohnheit aus meiner Jugend, immer Notizen zu machen, habe ich bis heute beibehalten; im Theater fragen mich deshalb die Sitznachbarn neugierig, ob ich Theaterkritiker sei (Gott behüte!) und wo sie nachlesen könnten, wie mir die Vorstellung gefallen habe. Wenn nun die neuen Galeristinnen sehen, wie ich mir Notizen mache, so dürften auch sie mich für einen Steuerprüfer halten. So schön, wie die Geschichte des Wiener Kunstkritikers Jan Tabor begonnen hat, so endet sie auch: mit einer Mystifikation. In den neuen Galerien werde ich so lange eine unheimliche Erscheinung bleiben, bis mich ein Bekannter entlarvt, indem er mir wienerisch jovial zuruft: »Ah, der große Tabor (manchmal auch Gabor, Tabori oder Tambor) doch wieder unterwegs in Sachen Kunst ... na, was werden Sie Böses darüber schreiben? Nichts Besonderes das da, nicht wahr!« Früher pflegte ich zu antworten: »Was weiß ich, wie das da meiner Schreibmaschine gefällt.« Jetzt würde ich schlicht und stolz sagen: »Ich schreibe keine Kunstkritiken mehr. Ich schreibe nur über Architektur. Ich bin privat da. Der reine Wissensdurst des Bildungsbürgers. Wissen ist Macht.« Was ich ihm nicht sagen würde:

Ich will bloß prüfen, ob die Kunstneurose wieder weg ist. Ich habe die Kunst nicht mehr sehen können; über sie zu schreiben, hat in mir das Gefühl der Übersättigung hervorgerufen. Sodbrennen und Trübsinn, Dünnschiß und Sinn-Krise, Kopfschmerzen und Schwermut. Die Gewißheit der Sprachlosigkeit als Folge der Sinnlosigkeit. Sinnlosigkeit als Folge des Überflusses.

Inzwischen, zwischen jetzt und damals, zwischen lustvollem Anfang und lustvollem Abgang, war ich in den Galerien ein Jederzeitwillkommener. Einer, an dem es liegt, ob Kunden kommen und Künstler sich wohl fühlen. Eine Art strenger Wohltäter. Nach meinem Bericht über seine erste Ausstellung, so erzählte mir einst ein junger Künstler, habe ihm sein Vater endlich vergeben, daß er nicht, wie er, der reiche Zahnarzt, den Beruf des reichen Zahnarztes ergreifen wollte.

Damals, vor zwölf Jahren, als ich, die Lektüre von Baudelaires »Salon von 1846« frisch und auswendig im Kopf – »UM GERECHT ZU SEIN, UM EINE EXISTENZBERECHTIGUNG ZU BESITZEN, MUSS DIE KRITIK PARTEIISCH, LEIDENSCHAFTLICH UND POLITISCH SEIN, DAS HEISST VON EINEM AUSSCHLIESSLICHEN GESICHTSPUNKT AUS GEFERTIGT, DOCH VON EBENJENEM GESICHTSPUNKT, DER DIE MEISTEN HORIZONTE ÖFFNET« –, als Ministrant eines großen Kunstkritikerpapstes in der kleinen *Arbeiterzeitung* Mini-Kritiken zu schreiben begann (fünf bis sieben pro Woche für die Kolummne »Galerieführer«, drei bis fünf Zeilen pro Ausstellung, 100 Schilling plus eine Straßenbahnfahrkarte pro Galerie, rund 100 Schilling für jeden anderen, etwa hundert Zeilen langen Aufsatz, ein- bis viertausend Schilling pro Monat für dreißig bis vierzig Arbeitsstunden pro Woche, die Jammerhonorare sind seither fast gleich geblieben; sonstige monetäre Zuwendungen, die man uns, den klassischen Kunstkritikern, nachsagt, sind eine Mär), damals also kam ich den Wiener Galeristinnen zunächst verdächtig vor. Obwohl ich mit Vollbart und gestrickter Kappe wie ein Künstler oder wie ein Grüner aussah. Tatsächlich benahm ich mich merkwürdig, so stellte ich damals, meine langamtierenden Kollegen lernbegierig beobachtend, fest. Das lange, prüfende Verweilen vor den ausgestellten Werken und das ausführliche Schreiben im Notizbuch, das wie das Journal eines Buchhalters aussah, die Wortkargheit, mit der ich auf die zweckerkundenden Annäherungsversuche der Galeristinnen reagierte, mein nochmaliges Erscheinen einen oder zwei Tage später, um mit den Zweifeln über meinen kritischen Beruf aufzuräumen, all das war eine für den Kunstkritiker ungewöhnliche Verhaltensweise. Außerdem kaufte ich mir den Ausstellungskatalog, anstatt den Zweck meines Besuches zu bekennen und ein Freiexemplar entgegenzunehmen, das den Kritikern als Naturalienprivileg zusteht: Die Zeitungsherausgeber erstatten

nämlich ungern die Katalog- und sonstigen Kritikspesen, weil sie die Kunstberichterstattung für kostenlose, noch dazu die Leser langweilende Galeriewerbung halten. Alsbald stellte ich fest, daß mir so vom Zeitungshonorar netto kaum etwas übrig blieb. Da mein Unbekanntsein ohnehin aufgrund zufälliger Begegnungen mit Bekannten allmählich durch Respekt ersetzt wurde, den das Amt des Kunstrichters, wie miserabel er auch schreiben mag, automatisch mit sich bringt, griff auch ich dankbar nach dem Kritiker-Deputat.

Der Preis für den kostenlosen Katalog war allerdings hoch. Verloren gingen sowohl die reine Kunst als auch die Freiheit des kritischen Urteils. Mit der bequemen und blauäugigen Existenz eines anonymen Kritikers war es vorbei. Bald kam ich mir vor wie der unter dem entsetzlichen Berufsgeheimnis leidende Friseur jenes irischen Märchenkönigs, der unter seinem langen Haar vor seinem Volk Eselsohren versteckte. Allmählich erfuhr ich über Lebensumstände, von deren Existenz ich keine Ahnung hatte und die ich nicht wissen wollte, weil sie meinen bis dahin ungetrübten Kunstblick beeinträchtigten und das ohnehin mühevolle Schreiben erschwerten. Alltäglichkeiten erfuhr ich.

Ich erfuhr, daß der eine Künstler krank sei, der andere Schulden habe, dem dritten die Frau weggelaufen sei, des vierten Ausstellung die erste nach vielen Jahren oder nach einer psychischen Krise sei. Bei einem weiteren Künstler sei es überhaupt die erste Ausstellung, man solle doch den Jungen den Start erleichtern. Bei einem anderen sei es vielleicht die letzte Ausstellung, weil er bereits ziemlich betagt sei. Dieser Künstler sei ein Ausländer, die haben es in Wien besonders schwer, jener eine Künstlerin, die haben es auch schwer. Diesen namhaften ausländischen Künstler nach Wien zu bringen, sei schwierig gewesen, ihn daher nicht zu übergehen eine patriotische Pflicht jedes aufrechten Kunst-Internationalisten. Dieser engagiere sich für den Frieden, und der Erlös jener Ausstellung solle einem Nicaragua- oder Rettet-den-Stephansdom- oder SOS-Kinderdorf-Fond zukommen. Die eine Galeristin erwähnte ihre Galerieschulden, der andere Galerist, daß er in drei Ausstellungen hintereinander nichts habe verkaufen können, weil sein Programm für Wien zu gewagt sei, und daß er diese gefällige Kunst da nur deshalb zeige, um dadurch wieder eine gewagte Ausstellung finanzieren zu können, dies solle ich bei meiner Kritik, die er wirklich dringend benötige, doch bitte berücksichtigen. Denn daß er nichts habe verkaufen können, liege daran, daß in keiner Zeitung etwas über die drei wichtigen Ausstellungen zu lesen gewesen sei. Der eine Künstler, erfuhr ich, müsse sein Atelier verlassen, weil er die Miete nicht zahlen könne, und der andere lebe von dem Gehalt seiner Frau, was ihm psychisch schwer zu schaffen mache.

Die Künstler, stellte ich erstaunt fest, sind genauso arme Schweine wie ich, der auch die eigene Frau ausbeutete, um als freier Kritiker leben zu können. Wie die Künstler war auch ich von der Benevolenz irgendwelcher Menschen abhängig, von denen ich hoffte, daß sie meine Produkte abnähmen. Sie, die Künstler, und ich, ihr Kritiker, und unsere Galeristinnen und Galeristen noch dazu, wir alle saßen in einem Boot, es galt also Solidarität zu üben. Allmählich wurde aus dem bloßen Bild an der Wand, aus der reinen Kunst, mehr als ein Kunstwerk, das es zu würdigen oder zu tadeln galt, nämlich der Mittelpunkt eines Netzes von Schicksalskoordinaten, die zwar alle keine Bedeutung für den Kunstkritiker haben sollen, die aber kein Humanist (und wir klassischen Kunstkritiker sind Humanisten der alten Schule, gegebenenfalls wahre Kavaliere) außer acht lassen kann. Diese solidarische Rücksichtsnahme nennen unsere Gegner Zahnlosigkeit. Einmal, als ich noch schrieb, was mir einfiel, stellte mich ein Galerist zur Rede. Er erzählte mir, wie erfreut er über meine freche Schreibe sei. Ich hatte die Retrospektive eines vor der Emeritierung stehenden Akademieprofessors als Werk von nicht besonders begabten, an Vorbildern hängengebliebenen Studenten bezeichnet. Da haben Sie zwar recht, flüsterte mir der Galerist mit erhobener Stimme ins Ohr, aber Sie hätten den Künstler auch umbringen können. Ich schaute ihn erheitert an. Ob ich nicht die Geschichte kennte, die sich vor wenigen Jahren ereignet habe, von dem Maler Franz Müller? Der war mit Infarkt ins Krankenhaus eingeliefert worden, und ein Freund las ihm dort die Zeitungskritik seiner kurz vor der Erkrankung eröffneten Ausstellung vor. Der Künstler lehnte krampfhaft den Kopf zurück, öffnete den Mund, schnappte nach Luft, und ... tot war er. Aus. Der Galerist schilderte den Exitus so plastisch, daß ich dabei an die Zeichnungen denken mußte, die Ferdinand Hodler von seiner sterbenden Geliebten Valentine machte. Der Kritiker als Übeltäter. Das hieße, erwiderte ich zwar ironisch, aber doch erschrocken, daß ich mich, bevor ich eine Kritik schriebe, informieren müßte, ob der zu rezensierende Künstler nicht krank oder sonst gefährdet sei. Überdies müßte ich berücksichtigen, sagte ich, daß auch eine hymnische Kritik durchaus Schaden anrichten könne. Ja, sagte der Galerist ernst, ich müsse tatsächlich all das recherchieren, wenn ich mein Gewissen nicht belasten wolle mit einem Unheil, womöglich mit einem Geniemord.

Über Tod und Leben oder auch nur über Lebenserfolg und -mißerfolg eines Menschen mitzuentscheiden, das ist eine schwere Bürde, die der Alltag dem Kritiker einer Tageszeitung auferlegt. Woher nimmt sich der Kritiker das Recht, über andere zu urteilen, werden wir oft gefragt. Eine schlüssige Antwort haben wir nicht, dafür viel Zweifel. Nicht die namhaften, sondern

die kleinen Künstler samt ihren zahlreichen Problemen und Existenzsorgen sind es, die uns Schwierigkeiten bereiten. Was immer man über die gutverdienenden Stars schreibt, ist belanglos, ist kostenlose Werbung, ist unser Beitrag zu ihrer Wertschöpfung. Ob man will oder nicht. Man will nicht. Das ist ein Dilemma.

Des Großkritikers Alltag. 1980 ging ich zum *Kurier*, der zweitgrößten Zeitung in Österreich, als der erste und einzige und außer für die bildende Kunst auch für Architektur, Design, Denkmalschutz, Kunsthochschulen, Kunsterziehung, Museen, für historische, patriotische und politische Ausstellungen zuständige freie Schreiber, mit einer hart ausgehandelten Monatspauschale von 18 000 Schilling, die mittlerweile durch Teuerungsausgleich angewachsen ist auf 25 310 Schilling (brutto, zwölfmal im Jahr, für zuerst etwa 60, später 50 Wochenstunden durchschnittlich, ohne Urlaub, ohne Kranken- und Pensionsversicherung, fristlos und ohne Abfindung kündbar). Jetzt sehe ich in meinem altmodischen schwarzen Hut wie ein reicher Kuhhändler aus Czernowitz aus.
Des Kunstkritikers Arbeitstag – eine Mördergrube, ein Saustall. Zweimal in der Woche fühlte ich mich zum Schicksalsgott verwandelt. Zweimal in der Woche, so oft ging ich in die Redaktion, saß ich vor der Halde der Vernissageeinladungen, Rückrufaufforderungen, Bittschreiben und Ankündigungen von Eröffnungen und Pressekonferenzen, um gewissenhaft zu prüfen, was davon auf die Wichtig- oder die Eventuellseite kommt und was gleich in den Papierkorb. Zuerst rief ich zurück und versprach godothaft, unter Umständen vorbeikommen zu wollen, teilte Absagen mit und erklärte, weshalb ich eine Ausstellung in einem Café, obwohl ich jede Initiative, etwas für bildende Kunst zu tun, begrüße (was gelogen war), doch nicht zu rezensieren gedenke: weil mich dort störe, von den von mir offensichtlich gestörten Gästen wie ein Angeber angeschaut zu werden, der tut, als ob er sich für die schlecht beleuchteten schlechten Bilder interessierte, was hier, in einem Café, ja kein normaler Mensch tut. Ausstellungsbesuche in Bankfilialen lehnte ich mit der Begründung ab, daß mich die Schalterbeamten wegen meines merkwürdigen Verhaltens – auch hier schaut sich kein Mensch die schlechten Bilder von Gerta Müller, der Enkelin eines bedeutenden Bankkunden an – für einen mutlos gewordenen Bankräuber halten könnten. Zu der Inhaberin eines Hair-Studios sagte ich, daß ich von einer Berufsgaleristin auch nicht erwarte, daß sie mir den Kopf wäscht, wenn ich ihrer Galerie einen Besuch abstatte. Merkwürdigerweise wußten die Gelegenheitsaussteller meine Offenheit zu schätzen, so daß dieses Rückrufen zwar zeitraubend war, aber psychisch leicht zu bewältigen, ja sogar amü-

sant. Hier war kein Geld im Spiel. Berufsgaleristen riefen selten an, meist mit der Entschuldigung, daß die jetzige Ausstellung, für die sie ungern intervenierten, eine wirkliche Außerordentlichkeit sei. Da blieb mir nichts anderes übrig, als zuzusagen. Die schwierigsten Anrufe waren die von Künstlern selbst oder, noch schlimmer, von ihren näheren Verwandten, der Ehefrau oder den Kindern etwa. Da kam ich mir vor wie einer von der Kummernummer. Kein unverbindlicher Godot mehr, Fast-Gott und armes Schwein in einem. Ein Scheißgefühl – man spürte eine Macht, die man ablehnte, und eine Machtlosigkeit, nach der man sich sehnte.
Nach den Telefonaten nahm ich mir die Posthalde vor. Auch das Sortieren war zeitraubend. Und schwierig. Denn in Monaten der erhöhten Kunstbetriebsamkeit (Oktober-Dezember und Februar-Juni) kamen fast hundert hübsche Einladungen in der Woche zusammen. Der Haufen der frankierten Hoffnungen sah unheimlich aus, endlos. Über meine Tätigkeit als Kritiker machte ich mir nur insoweit Illusionen, als ich hoffte, daß die Bedeutung meiner Rezensionen gering sei. Da ich aber wußte, daß den meisten Künstlern, auch jenen, die dezidiert erklärten, keinen Wert auf eine Kritik zu legen, und den Galeristen ohnehin, selbst eine saumiserable Zeitungskritik lieber war als gar keine – sonst fühlten sie sich, sagten sie immer, totgeschwiegen –, empfand ich die kunstkritische Urteilsfindung mittels Papierkorb als besonders verwerflich. Zwei-, dreihundert durch den Korb des Schweigens getötete Künstler monatlich, womöglich einige Genies darunter, wer hat nicht den unglücklichen Vincent van Gogh und die Banausen vor Augen, das machte die Post so unheimlich. Daß ich wegen Platzmangels nicht schreiben konnte, das zu verstehen waren die Künstler gerade noch bereit. Daß ich aber ihre Ausstellung nicht besucht hatte, das war für sie hart, unbegreiflich, ein Zeichen der Ignoranz, der Inkompetenz und der mangelnden Bereitschaft, sich über die neuesten Tendenzen in der internationalen Kunst zu informieren. Wer aber kann tagtäglich, auch sonntags und feiertags, rund zehn Ausstellungen absolvieren, um mit der Kunstflut, die nach Europa auch Wien heimgesucht hat, fertig zu werden, ohne dabei zu verzweifeln? Einen Kritik-Ministranten, der mir die sogenannten wichtigen Ausstellungen, die mit den langweiligen Stars, über die bereits alles geschrieben wurde, abgenommen hätte, habe ich mehrmals von der Zeitung gefordert. Drei Theaterkritiker und vier Musikkritiker in der Redaktion waren die Regel, zwei Kunstkritiker aber kamen nicht in Frage. Zwei bis vier Musikkritiken täglich waren üblich. Eine Kunstkritik täglich war der Musikstadt Wien nicht zumutbar. Wenn es platzmäßig für die Bildende einen guten Monat gab, konnte ich auf der Kulturseite etwa fünfzehn Ausstellungsrezensionen unterbringen, meist waren es zehn (im Durchschnitt

also an jedem dritten Tag eine). Die Chancen für die Einlader, eine Kritik zu bewirken, standen demnach schlecht – etwa eins zu fünfundzwanzig. Was tun? Was sollte auf die Seite der Hoffnung gelegt werden und was gleich im Korb des Scheiterns enden?
Zuerst teilte ich die Halde nach der Wichtigkeit – die Kriterien waren: erste oder letzte Ausstellung im Leben des Künstlers, Bedeutung des Künstlers, Bedeutung der Galerie, persönliche Neugier – in drei Unterhalden auf. Dann erstellte ich eine Wichtigkeitsliste mit den Gruppen A, B, C und ordnete sie nach dem letzten Ausstellungstag. Die Einladungen legte ich dann wieder zusammen, um sie in meiner privaten Schreibstube den bereits vorhandenen Halden beizufügen. Von Zeit zu Zeit, meist nachdem die Haldenhalde eingestürzt war, suchte ich die besonders hübschen oder sonst originellen Einladungen für meine Sammlung aus, der Rest ging zum Altpapier. Ich habe nämlich vor, einmal eine Ausstellung mit dem Titel »Die Kunst des Einladens« zu machen, eine richtige Kunstausstellung mit einer bemerkenswerten Einladung und einer trubelhaften Vernissage, mit einem eloquenten Museumsdirektor als Eröffnungsredner (gegen Honorar, derzeit um 3000 Schilling für fünf Minuten, bezahlt wird die Würde des Amtes, nicht der Inhalt der Rede), mit schlechtem Wein, dünnbelegten Brötchen und schöner Schickeria. Es soll die Finissage meiner kunstkritischen Betätigung sein.
Da mir immer wieder vorgeworfen wurde, daß ich diese oder jene Galerie, diesen oder jenen Künstler bereits zweimal, dreimal, ja sogar immer übergangen hätte, legte ich mir gerechtigkeitshalber noch eine Liste zu, eine Jahresliste, in der ich die Frequenz meiner Rezensionen nach Namen und Galerien festhielt. Eine weitere Methode, mit dem Kunstberg fertig zu werden, war einfach, unsystematisch, ungerecht (scheinbar), aber die einzig mögliche. Ohne weiter darüber nachzudenken oder gar die sorgfältig geführten Systemlisten zu verwenden, ließ ich meine Vorlieben, meine Abneigungen und den König Zufall walten. Unbekümmert um den Kunstberg (den es analog zu Butter-, Milch- und Bücherbergen gibt) schlenderte ich, ein selbstherrlicher Flaneur, ziellos durch die Stadt und betrat da und dort eine Galerie. Daß dieser Umgang mit den Kunsttempeln eine atavistische Richtigkeit hat, bezeugt die Etymologie des Wortes »Galerie«: Im 10. Jahrhundert bezeichnete man so in Rom die Vorhallen jener Kirchen, in denen die heidnischen Galiläer herumlungerten. So besuchte ich im Monat rund dreißig Ausstellungen; viel zuviel, um aversionslos zu bleiben. Die Rezensionschance stand nun eins zu drei.
Diese Relation ins Gedruckte umzusetzen, kostete mich einige strategische Anstrengung. Der Nachteil fast aller Wiener Kunstkritiker ist, daß sie freie

Mitarbeiter sind. Sie sitzen nicht in der Redaktion, sie liefern ihre Beiträge und warten ab, was geschieht. Wann es auf der Kulturseite Restflächen geben wird. Dann liefern sie nach. Die Hierarchie der Kulturbeiträge – ganz oben die Musik, dann das Theater, beides sofort nach den Aufführungen, und erst dann, irgendwann, oft kurz vor Ausstellungsschluß, das Sonstige – entspricht der Hierarchie der Redakteure. Der Kulturchef ist gewöhnlich ein Musikkritiker, die weiteren angestellten Redakteure sind ebenfalls Musik- bzw. Theaterkritiker, die, weil sie eben in der Redaktion sitzen, natürlich zuerst ihre Kulturfelder bestellen, ihre Bedeutung – viel Platz, viel Ehre – kultivieren. Ich kämpfte für die Kunst aus dem Hinterhalt. Meinen mir durchaus wohlgesinnten Chef, der aber ebenfalls im Bann Wiener Lieblingskünste war, erpreßte ich durch taktisches Vorratsschreiben: Ich sorgte dafür, daß stets mehrere Kunstkritiken von mir vorlagen, manchmal bis zehn. Dann fragte ich immer wieder mit böser Stimme nach, gelegentlich mit Kündigung drohend, wann denn endlich die Kritikhalde abgebaut werde. Außerdem achtete ich darauf, daß ein Sortiment von ganz kurzen bis zu langen Aufsätzen vorlag, damit für jede unterschiedlich große Restfläche ein passender Text zur Verfügung stand. Der Nachteil dieser Offensive: Viele Kritiken endeten doch im Korb. Es war hart, es war eine Art Schicksalsschicksal, das die schon so weit vorgedrungenen Einladungen ereilte. Endloses Sterben. Entschlief ein mittelmäßiger Opernsänger oder Schauspieler, so verendete zugleich meine erstklassige, oft bereits gesetzte Kunstkritik in einem Verfahren, das man im Zeitungsgewerbe Mutierung nennt. Man macht sich keine Vorstellung, um wieviele bedeutende Kulturträger die Welt in einem Jahr ärmer wird. Die Verwaltung des Kunstbetriebs, also die Erledigung der Post, das Feilschen um den Platz, das Trösten der Galeristen und Künstler, beanspruchte wesentlich mehr Zeit als die eigentliche Arbeit, die Ausstellungsbesuche und das Schreiben.

Das Schreiben über die Kunst im Zeitalter des Kunstüberflusses: Früher war es besser. Die Kunstkritiker waren angesehen. Und selbstbewußt. Die Kunstkritik ist Kunst (Herbert Read). Der Kunstkritiker ist der wahre Künstler (Pierre Restany). Die Kunstkritik ist Über-Kunst (Jan Tabor). Auf, auf den Weg zur Kunst! Klick. Die Schreibmaschine im Kopf schaltet sich selbst ein, sobald ich die Ausstellungsschwelle überschritten habe. Ich kann die Kunst nicht mehr anders als durch die Schreibmaschine sehen. Wie schreibe ich es, wie fange ich es an. Obwohl ich mich wehre, kann ich das Ding im Kopf nicht abschalten. Ich bin ein Neurotiker des ersten Satzes. Anfang gut, alles gut. Oft fällt er mir gleich ein, nachdem ich die Einladung mit einer Abbildung darauf in die Hand genommen habe. Selbst für Aus-

stellungen, über die ich nicht schreiben will, drängen sich mir die ersten Sätze auf. Und hübsche Metaphern. Ich kann die Kunst nicht mehr sehen, ohne summende Worte zu haschen. Kunstwerk als Sprungbrett für freien Flug der Worte (frei nach Gabriele D'Annunzio). Eine Kritik, die nicht schön ist, kann nicht richtig sein (frei nach Albert Einstein). Gleichgültig, ob man ein Kunstwerk loben oder tadeln will: ist der Text gelungen, so stimmt auch das Kunsturteil. Nicht Restany war ein guter Kritiker, Jacques Prévert war es. »*Pour faire le portrait d'un oiseau.* Peindre d'abord une cage / avec une porte ouverte / peindre ensuite / quelque chose de joli / quelque chose de simple / quelque chose de beau / quelque chose d'utile / pour l'oiseau / placer ensuite la toile contre un arbre / dans un jardin . . .« Reflexhaft, gegen meinen Willen, suche ich in der Ausstellung jenes Werk aus, das sich beschreiben läßt, das eine Metapher bietet. Nicht das wichtigste Werk ist wichtig, das ins Verbale transformierbare ist es. Spürte ich früher, am Anfang, einen Horror vor leerem Papier, davor, nicht zu ahnen, was und wie ich schreiben soll, so packt mich jetzt die Angst vorm Summen der Assoziationen, die – oh Horror – immer kitschiger werden. Angst auch davor, daß meine Sprachexerzitien sich auf dem Rücken des Künstlers abspielen. Und daß ich mich wiederhole.

Die Kunst, mit der wir heute zu tun haben, ist die der Nuancierung des Vorgefundenen, der Nuancierung der Nuancen. Diese Nuancierung verlangt nach mehr Text, die Zeitungswirklichkeit aber will, daß Texte kürzer werden. Die Textkürzung endet im Boulevardstil. Die Sinnlichkeit der Sprache entspricht im wahren Sinn des Wortes nicht der Sprödigkeit der heutigen Kunst, deren Herstellung zunehmend nach Gesetzen oder Produktgestaltung, des Designs, erfolgt. Ob eine Kaffeemaschine oder ein Gemälde – der Unterschied ist gering geworden. Meine Art, über Kunst zu schreiben, ist weder deskriptiv, noch analytisch, noch komparatistisch oder kunsttheoretisch, sondern nachsinnend, beschaulich, meinetwegen auch erzählerisch oder lyrisch oder gar lieblich. Um nicht zu sagen kitschig – das aber wäre zuviel der Selbstkritik. Es ist eine Diktion, die für die Kunst zunehmend ungeeignet erscheint und die in der Wiederholung verdünnt zu werden droht. Da will ich gar nicht an jene denken, für die meine Betrachtungen bestimmt sind, an die Leser, die handfeste Informationen erwarten. An Karl Kraus, der die Literaturisierung des Journalismus bekämpfte. Und an die um eine Generation jüngeren Leser, die andere Vorstellungen und Erwartungen haben. Ich fürchte mich davor, daß meiner Diktion die Lächerlichkeit des Anachronismus anhaften könnte.

Als ich für eine Forschungsarbeit über den Einfluß der Kunstkritik auf die öffentliche Kunstförderung Tausende von Kunstkritiken las, die seit 1945 in

den österreichischen und westdeutschen Zeitungen und Zeitschriften erschienen waren, kam mir vieles lächerlich verschnörkelt, pseudophilosophisch und metaphysisch vor. Es fiel mir auf, daß aus vielen Kritiken, die sich mit Werken mir unbekannter Künstler befaßten (die Zahl der Künstler, die einst für kurze Zeit auftauchten und bald für immer verschwanden – ob sie das Künstlertum aufgaben oder eben von der Kritik totgeschwiegen wurden, sei dahingestellt –, war entsetzlich groß), oft nicht herauszulesen war, ob es sich um gegenständliche oder abstrakte Kunst handelte, manchmal sogar, ob es Ölbilder oder Grafiken waren. Diese Allgültigkeit war keine Ausnahme, so schrieb man eben damals. Den Beruf des Kunstkritikers, dachte ich, soll man nicht länger als fünf Jahre ausüben, denn dann geht dem Schreiber der Wortschatz aus, gewisse Wendungen werden ständig wiederholt und variiert. Die Unsicherheit im Umgang mit neuen Kunstformen drückt sich in der Floskelhaftigkeit der Sprache aus. So zum Beispiel: Der aus Wien stammende Akademieabsolvent Franz Müller zählt ohne Zweifel zu den bedeutendsten jungen Hoffnungen in Wien... Oder: Der weitere Weg wird zeigen, ob die Kunst von Josef Müller nur ein Gag oder ernste Arbeit ist... Oder: Die Arbeiten von Anton Müller stellen einen vielversprechenden Anfang dar... Oder: Die Bilder von Johann Müller sind Ausdruck seiner Persönlichkeit...

Die Notwendigkeit des Um-Schreibens eines Artefakts, die Transformation von Farben, Beschaffenheit, Gestalt, Inhalt etc. in eine verbale Form ist das Spezifikum der Kunst- und Musikkritik. Ein Problem, das die Literatur- und Theaterkritiker nicht haben, weil sie mit demselben Material, mit Worten, arbeiten. Sie können etwas, was die Kunstkritiker nicht können, wenn sie nicht weiter wissen: nacherzählen, was erzählt wurde. Eine Ausdrucksmüdigkeit und die Bildung eines Floskelarsenals, glaube ich aufgrund meiner Kunstkritik-Studie behaupten zu können, macht sich ziemlich bald nach dem Ergreifen des Kritikerberufs bemerkbar. Außerdem sind die Literatur- und Theaterkritiker nicht einem solchen Verschleiß durch immer neue Formen, Ansätze und Moden ausgesetzt wie die Kunstkritiker. Zuviel Kunst ermüdet. Die Kunstmüdigkeit endet in Aversion. Als mir damals, als ich über Kunst zu schreiben begann, ein bereits routinierter Kollege anvertraute, daß er die Kunst hasse, hielt ich das für symphatisch zynische Selbstironie. Jetzt weiß ich, daß er es ernst meinte. Er schreibt noch immer, über alles, wie unterschiedlich es auch sein mag, gleich: reine Deskription, mit Angaben über Lebensdaten und Anerkennungen, kaum aber über die Kunst selbst. Kein Wunder, daß die Berufskunstkritiker die nächste sich bietende Gelegenheit ergreifen, als Museumsdirektoren, Ausstellungsmacher oder Fernsehredakteure zu arbeiten. Diejenigen, denen ein Absprung nicht ge-

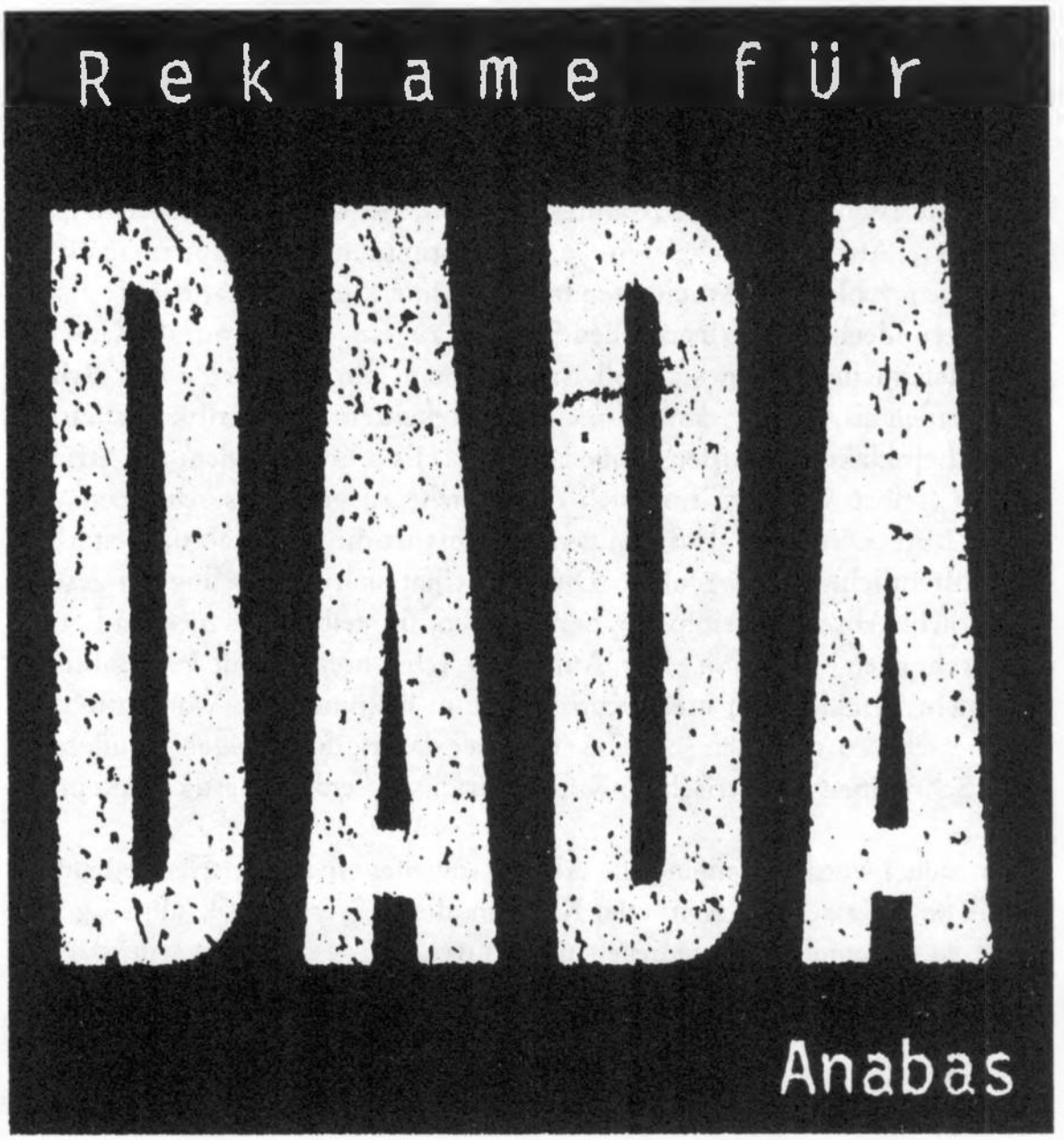
glückt ist, schleppen sich lustlos und von Galerieschwellenangst geplagt durch den entfesselten und undurchschaubaren Kunstbetrieb.
»Die schlaffe Haltung, der schleichende Gang, eine Art unterwürfige Selbstsicherheit, die sind nicht wegzudenken aus dem Vernissagetrubel, den immer beliebteren Voreröffnungen und den Pressegesprächen, auf denen sich alle bestens unterhalten, nur einer nicht.« So beschrieb kürzlich Helmut Draxler den »letzten Kunstkritiker«, den »wahren Ritter der traurigen Gestalt ... inmitten der reinen Informationsflut mit ihren stets neuen Wellen an Zeichen und Signets«. Wie recht er hat, obwohl es auch falsch ist, was er schreibt: Der klassische Wiener Kunstkritiker meidet nichts so sehr wie den Vernissagentrubel und sonstige gesellschaftliche Kunst-Ereignisse. Der klassische Kunstkritiker ist ein Einzelgänger, ein Mensch der nachdenklichen Einsamkeit, der Kontemplation. Er ist nicht ein gescheiterter Künstler, wie ihm oft unterstellt wird, er ist das, was man dem Literaturkritiker unterstellt: ein verhinderter Schriftsteller. Früher hat er sich auch so genannt: Kunstschriftsteller. Er ist ein – oft angefeindeter – Freund des Künstlers, nicht sein Kommerz-Komplize. Seine Nähe zu Künstlern ist eine geistige, ansonsten geht er ihnen (aus den oben geschilderten Gründen) lieber aus dem Weg. Wie unrecht tut uns der Kulturreporter Benjamin Henrichs: »Sie sind die notorischen Doppelgänger, das unzertrennbare Paar dieser Jahre: der Künstler und der Kulturreporter... Er richtet nicht aus der Ferne, er unterrichtet aus stallwarmer Nähe. Er ist nicht mehr Kritiker der Kunst, sondern des Künstlers beflissener Komplize.« Wir, die letzten Kunstkritiker, schreiben vielleicht schlecht und kennen uns nicht mehr aus, gekauft aber sind wir nicht. Weil wir altmodisch sind. Wir wissen: Unsere Zeit ist vorbei. Wir sind ein Fossil des 19. Jahrhunderts. Der blitzgescheite junge Kunstwissenschaftler Draxler stellt den neuen Kritikertypus dar, einen Kunsthistoriker mit fester Anstellung, der sich je nach Bedarf und Angebot auch als Macher und Publizist betätigt. In seinen Katalogtexten liefert er den jungen Künstlern eben das, was Sie gern haben und was wir ihnen verweigern: die Einbettung ihrer Frühreife in die große ästhetisch-philosophische und kunsthistorische Kontinuität, die Vorahnung der Genialität. Uns fehlt dazu die postmoderne Unbekümmertheit. Uns hat die Zeit die Existenzberechtigung entzogen. Die Künstler brauchen keine warmherzigen und schönschreibenden Anwälte des Neuen mehr, sie brauchen kühl überlegende Absatz- und PR-Manager.
Der klassische Kunstkritiker schreibt ins Leere, ruft in den Wald, und es hallt nichts zurück. In den zwölf Jahren meiner Tätigkeit als Kunstkritiker habe ich etwa zwölf Briefe zu meinen Kritiken bekommen, an den Chefredakteur wurde kein einziger adressiert, obwohl das sogenannte Leserecho

die Themenaufteilung in der Zeitung wesentlich beeinflussen kann. Der reine Kunstkritiker, also jener Mensch, der sich nicht auch als Ausstellungsmacher und Kunstberater betätigt, entscheidet weder, was als Qualität zu gelten hat, noch kann er für die Benachteiligten des Kunstbetriebs mehr tun, als ihnen kleine verbale Seelenpflaster aufzukleben. Die einstige Symbiose von Künstlern und ihren dichtenden Apologeten und Exegeten, wie sie von Viktor Hugo, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Gertrude Stein oder Julius Meier-Gräfe verkörpert wurden, hat ausgedient. Weil die bildende Kunst jegliche politische Schärfe verloren hat, muß sie von Literaten nicht mehr gegen die Gesellschaft geschützt werden. Die traditionelle Aufgabe der engagierten Kunstkritik, die Durchsetzung neuer Formen und Inhalte, Techniken und Auffassungen aufklärend und erklärend zu unterstützen, hat sich überlebt. Der Kritiker kann sich nicht mehr einer bestimmten Richtung verpflichtet fühlen und sie leidenschaftlich unterstützen, weil es keine Richtungen mehr gibt. Noch bevor er sich mit einem Trend vertraut machen kann, ist dieser schon wieder verschwunden. In der Kunst herrscht die Trial-and-error-Methode; was nicht geht, wird zurückgezogen. Die Eselsbrücken, die einst die wissenden Literaten von der Kunst zum unwissenden Publikum bauten, sind nicht mehr tragfähig. Der Kunstkritiker heute ist der nützliche Idiot des Kunstmarkts. Die Chefredakteure sind kluge Menschen, sie haben es erkannt. Die Rolle des Kunstkritikers haben längst der Ausstellungsmacher und der Art-Adviser übernommen. Die Kunstkritik ist eine hoffnungslos veraltete Institution geworden, eine Antiquität, ein Anachronismus. Eine traurige Erscheinung. Der Architektur gehört die Zukunft.

Seit einem Jahr bin ich kein Kunstkritiker mehr. Mit dem Chefredakteur habe ich ausgemacht, daß ich einmal in der Woche eine Architekturkritik bringe und außerdem die Architekturausstellungen betreue. Meine Pauschale wurde mir in ganzer Höhe belassen, meine Arbeitszeit für die Zeitung auf etwa ein Drittel reduziert; zum erstenmal habe ich das Gefühl, gerecht entlohnt zu sein. Die Bauten, über die ich zu schreiben gedenke, wähle ich nach Belieben aus, einen Wettlauf mit der Zeit gibt es nicht mehr. Die Schreibmaschine im Kopf hat sich aufgelöst. Die Sprache der Architektur ist klar – darüber, ob ein Bauwerk gut, mittelmäßig oder schlecht ist, entstehen selten Zweifel. Die Beurteilungskriterien sind halbwegs objektiv und nachprüfbar und für alle einsichtig beschreibbar. Als Kunstkritiker hatte ich beim Schreiben das Gefühl, über die Menschen hinter den Bildern zu spekulieren, mehr über Menschen als über Kunst zu befinden, obwohl ich peinlich bestrebt war, alle persönlichen Hinweise, selbst auf Alter oder

Ausbildung, zu vermeiden. Jetzt habe ich ausschließlich mit Dingen zu tun, keine persönlichen Beziehungen und Rücksichtnahmen trüben den kritischen Blick. Was es in der Kunst kaum noch eindeutig gibt, ist in der Architektur weiterhin anzutreffen: Engagement, Avantgarde, Glauben an die Verbesserungsfähigkeit der menschlichen Umwelt, praktizierter Humanismus, Gemeinsinn, Risikobereitschaft – lauter Moralkategorien, die der Kunstmarkt in die Rumpelkammer verbannt hat. In der Architektur gibt es noch wirkliche Wohltäter und wirkliche Übeltäter, ja sogar echte Verbrecher. Es gibt bedingte Wahrheiten und menschliche Irrtümer, etwas, was in der Kunst nicht mehr vorkommt, die stellt sich absolut. Anders als Künstler und Galeristen meinen die Architekten nicht, Anrecht auf Besprechungen zu haben. Auf Kritik reagieren sie mit Zustimmung oder Zorn; ein Brief von einem schlechten Architekten mit der Bemerkung, ich hätte ihm »einen schweren ideellen und finanziellen Schaden zugefügt«, gibt mir die Gewißheit, daß meine Arbeit sinnvoll ist. In einem Jahr habe ich mehr Briefe bekommen als vorher während meiner Tätigkeit als Kunstkritiker, auch an den Chefredakteur wurden einige adressiert. Es schreiben nicht nur Architekten (selbst Weltstars sind sich dafür nicht zu groß), es schreiben vor allem Bürger. Anders als die bildende Kunst ist die Architektur weiterhin eine öffentliche Angelegenheit. Die Kunst hat sich bereitwillig ins gesellschaftliche Abseits hineinmanövrieren lassen, sie stellt nichts mehr in Frage, sie strebt nach Musealität – von Anfang an. Ich schreibe keine Pseudoliteratur mehr, wickle nicht mehr Kunstwerke in bekömmliche Wortwatte ein. Ich beziehe Position, ich schreibe entweder dafür oder dagegen, Baudelaire statt Schreibmaschine frisch im Kopf – parteiisch, leidenschaftlich und politisch.

Demnächst werde ich meine alte Absicht angehen, meine allerletzte Kunstkritik zu verfassen, die Kritik der Kritiken, die Universalkritik, allgültig. Sie wird so allgemein und gediegen und zutreffend geschrieben sein, daß es niemandem auffällt, etwas über die imaginäre Ausstellung eines fiktiven Künstlers in einer nicht existierenden Galerie gelesen zu haben. Damit es doch nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, werde ich als Sprungbrett für den freien Flug der Worte eine reale Vorlage verwenden, ein wahres »objet trouvé«: meine alte Steuererklärung.



Hanne Bergius: Das Lachen DADAs. Die erste umfassende Darstellung der Berliner Dada-Bewegung mit 560 Abbildungen u. Dokumenten. 432 Seiten, Großformat, zweifarbiger Druck, gebunden, im Schuber, DM 148,–
Anabas-Verlag · Unterer Hardthof 25 · D-6300 Giessen

Karl Markus Michel
Heiliger Lukas!

Kritik der Kunstkritik

Prolog: Einleuchten

Nehmen wir einmal an: Ein Kunstfreund aus Greifswald oder Gera, der die Glaubenslehre des Sozialistischen Realismus verinnerlicht hatte und sich in den letzten zwanzig Jahren redlich bemühte, die geforderte Parteilichkeit und Volkstümlichkeit auch noch im Sozialistischen Surrealismus zu entdekken, sofern er durch Staatspreise abgesegnet war, erlebte unlängst den Ruin seines real-ästhetischen Weltbilds und blickt seitdem durch die geborstene ideologische Mauer gen Westen, woher jetzt alles Heil kommen soll. Denn er sucht nach Erleuchtung. Er möchte nicht länger so hilflos sein wie vor zwei Jahren in der Beuys-Ausstellung in Leipzig, zu der ihm nur eingefallen war, was seine Mentoren über die »reaktionäre« Kunst des Westens insgesamt zu sagen hatten: Antikunst im Dienste des Kalten Krieges. Auch in Moskau, so erfuhr er jetzt durch einen Kenner[1], war das Publikum »schokkiert«, als es zum ersten Mal Bilder von Dalí, Bacon, Rauschenberg oder aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza zu sehen bekam; selbst die russischen Kunstwissenschaftler mußten da passen: »Ihnen fehlte die Sprache, um die moderne Kunst zu beschreiben, die sich von Kriterien wie Harmonie, Kolorit, Darstellung längst verabschiedet hat ...« Und warum waren sie sprachlos? Weil sie weder die Programme der Avantgarde noch die Theorien der Post-Avantgarde kannten; kaum einer »hat je ein Buch von Adorno, Benjamin, Bloch, Horkheimer, Habermas, Lyotard, Derrida oder Baudrillard in der Hand gehabt«.

Unser Mann aus Dessau oder Dresden begann also zu lesen, was er in die Hände bekam, Ausstellungskataloge, Kunstkritiken, ästhetische Traktate, und machte eine merkwürdige Entdeckung: Alles war fast so, wie seine ›sprachlosen‹ Mentoren es ihm gesagt hatten. Die in der Nachkriegszeit herrschende abstrakte Kunst, das las er bei amerikanischen wie westdeutschen Kritikern, betrieb die Ideologie des Kalten Krieges, und was dann kam, seit der Pop-Wende, wurde tatsächlich »Antikunst« genannt, aber keineswegs strafend, sondern so, als wäre es eine bessere Kunst, ganz dicht am Leben. Gerühmt wurde auch das Häßliche, das Ekelhafte, das Rohe, über das sich die sozialistischen Kritiker so gern empört hatten, zum Bei-

spiel Michail Lifschitz, an dessen Philippika gegen Kubisten und Popisten sich unser Mann noch gut erinnerte. Es war um 1970, als Lifschitz schrieb: »Ihr wolltet vitale Kraft, ihr wart übersättigt mit Zivilisation, ihr flüchtetet vor der Vernunft in die finstere Welt der Triebe ..., ihr verlangtet von der Mehrheit blinden Gehorsam vor dem irrationalen Ruf des Übermenschen? Nun, so löffelt jetzt die Suppe aus, die ihr euch eingebrockt habt!«[2] Die Suppe? Das war noch freundlich ausgedrückt, denn aus keimfreien Campbel-Dosen kam jetzt nichts mehr. »In den Gemälden«, so las er in einer Hommage an die ›Mülheimer Freiheit‹ und die ›Neuen Wilden‹, »wird onaniert, kopuliert, geschissen und gekotzt, gewürgt und geschlagen, gequält und guillotiniert.« Das kannte er schon aus Leipzig: Tübke, Heisig, Mattheuer. Dort nannte man das, leicht gereizt, ›humanistisch‹. Aber was wollten die Westler damit ausdrücken? »Indem sie das Universum der Malerei mit deformierten, verzerrten, fragmentierten, zerbeulten, skelettierten und meist grimmassierenden Gestalten bevölkern, erstatten sie ihr die physische Konkretheit zurück.«[3] Sonst nichts? Dann war's doch eher so, wie Lifschitz es gesehen hatte: »Was der Künstler macht, wird immer mehr auf ein reines Merkmal, eine Signatur seiner Person reduziert. Letztlich ist das, was er macht, gar nicht wichtig. Wichtig ist die Geste des Künstlers, seine Pose, seine Reputation, seine Unterschrift, sein Schamanentanz vor dem Objektiv des Filmapparats ... Er vermag durch Handauflegen zu heilen. Und diese neue Mythologie ...« Zum Teufel! Hatte Lifschitz denn alles vorausgesehen, nicht nur den durch die *documenta 5* (1972) läufig gewordenen Begriff »individuelle Mythologie«, sondern auch die seit damals grassierende Losung, nicht das Werk, vielmehr die Geste mache die Kunst, oder besser: bewirke die Heilung, die ein Künstler wie Beuys, »der Heiler, der Schamane« (Michael Govan[4]), dem Publikum schenkt?

Unser Mann war verwirrt. Aber er begriff allmählich, daß den sozialistischen Kunstkritikern viel weniger die Worte fehlten als deren Sinn. Die moderne Kunst, hatten sie gesagt, sei *dekadent*? Sie ist eine »Libido-Disposition« (Lyotard). Sie sei *formalistisch*? Gerade ihre Form ist ihr Geist, ihr »Ausdruck von Leiden« (Adorno). Sie sei *klerikal*? Sie ist der »Erlebnisgrund des Göttlichen« (Haftmann) oder ein »Stoß ins Offene« (Heidegger). Ja, hier sprach ein Klerus, hier wurde ein heiliger Boden abgesteckt für Meditationen und Epiphanien. Überall begegnete ihm diese sakrale Sprache, und so wunderte es ihn nicht mehr, daß die große Hamburger Ausstellung *Einleuchten* wie ein Hochamt zelebriert wurde. »EINLEUCHTEN heißt die Macht der Kunst bedenken ... EINLEUCHTEN ist Dienst an der Kunst«, verkündete der Ausstellungsmacher Harald Szeemann, ein offenbar besonders begnadeter (und in allen Kunstblättern gefeierter) Apostel

der zeitgenössischen Kunst, der den Ort seines Kunstdienstes, die Deichtorhallen, einen »campo santo« nannte – mit einem Baptisterium und einer Basilika, und im Mittelschiff ein Allerheiligstes: der *Plastisch thermische Urmeter* von Joseph Beuys, über den im feierlichen Katalog zu lesen stand:

»Beuys ist als einmaliger Anthropos zu begreifen, der zu uns gekommen ist, um Kunde zu bringen vom Mut zu den Mythen, zur Kreativität und zum gesellschaftsformenden geistigen Willen, also als einer der Seltenen, der in glücklicher Reinkarnation Leib und Ätherleib für ein Menschenleben, nicht ohne Krisen und anstrengende Selbstheilungen, zur Deckung gebracht hat, als Therapeut und Künstler, um zum Sender zu werden.«[5]

O Wunder! Und gleich daneben, so las er, duftete eine große Wand aus Wachs – von jenem Wolfgang Laib, der bisher den Bienen nur den Blütenstaub geklaut hatte. Nun ja, wenn es der Heiligkeit dient! Zugegeben, in der Presse wurde auch ein bißchen gestänkert über soviel Devotion. Aber was wäre die Devotion ohne Blasphemie? Und was wäre sie ohne billige Devotionalien? Die wurden, von den Hohepriestern der Kunst vergeblich geschmäht, zur gleichen Zeit in Hamburg angeboten, unter dem Kürzel *d&s*, nach den postmodernen Modewörtern ›Differenz‹ und ›Simulation‹. Da gab es offenbar bunte Heiligenbildchen, glitzernde Amulette und sonstige frömmelnden Nippes zu sehen, aber der Katalog verneigte sich tief vor dieser »alltagspraktischen Magie«: »Vor-Ahmung eines Grundes, auf dem man nachahmend stehen kann, vorlaufender Wahnsinn, der nachträglich Sinn gibt ... Erst Fraktalität heilt die Wunden der Abstraktion.«[6] So machte sich unser Leser denn auf nach Hamburg, um anzuschauen und anzubeten, wenn der Geist über ihn käme.

1. Ikonen der Gläubigkeit

»Der große Viereckssaal des württembergischen Kunstvereins in Stuttgart ist durch die drei Arbeiten von Wolfgang Laib in eine Art Meditationsraum verwandelt. Eine Stätte der Versenkung, der Besinnung, eine Oase innerhalb der Rastlosigkeit unserer Zeit. Die Materialien wirken kostbar, der Blütenstaub fast immateriell ...« (Dorothee Müller, *SZ* 10. 11. 89)

»... in den Meditationsobjekten von Wolfgang Laib kehrt die vormoderne Epiphanie zurück, das Aufscheinen einer transzendenten Wahrheit, die jeden individuellen Ausdruckswillen übersteigt.« (Stephan Schmidt-Wulffen im Katalog *Einleuchten*, Hamburg 1989, S. 35)

Für den Andächtigen haben Laibs Blütenpollen, Reiskörner, Wachsscheiben kürzlich das mystische Erbe von Filz, Fett, Honig angetreten. Aber nicht sie allein. Der Kunstgemeinde wird seit ein paar Jahren fast alles – Bilder, Plastiken, Installationen, Computergraphik – zur Meditation emp-

fohlen. Armin Zweite hatte 1983 mit der Ausstellung *aktuell '83* im Münchner Lenbachhaus die Andachtsglocken kräftig geläutet. Der Katalog liest sich fast wie ein Heiltumführer: Gottfried Mairwögers Gemälde sind »abstrakte Ikonen, Meditationstafeln der Gläubigkeit« (Dieter Ronte, S. 148); Hermann Kleinknechts Bronzeplatten sind »Meditationsobjekte, deren spirituelle Seiten sich einem erst in der Konzentration aktiven Sehens öffnen« (Armin Zweite, S. 128); die Installation von Franz Graf und Brigitte Kowanz »versucht, sich der ethischen Frage ›Wie soll ich leben‹ mit einer psychisch-biogenetischen, erlösenwollenden Historienmalerei zu stellen« (Robert Fleck, S. 104), während in Thomas Lehnerers Installationen »sich meditative Aspekte an abgesunkenen religiösen Vorstellungen festmachen und zu Denkbildern kristallisieren« (Armin Zweite, S. 18). Kurz: »Das Bild der achtziger Jahre wird zur Ikone, deren Bedeutung sich erst in einer vertieften Betrachtung erschließt« (Vittorio Fagone, S. 25). Das heißt, man muß knien: »Moderne Malerei erzeugt Räume, die ihrerseits Flächen neuer Art erzeugen, immanente Platten, die den Menschen von seinem aufrechten Gang befreien« (Robert Fleck, S. 104).

Nun ja, die Wassermann-Zeit war gekommen, alle Welt ging spirituell in die Hocke – warum hätte ausgerechnet der Kunstklerus aufrecht stehen bleiben sollen? Merkwürdig ist nur, daß er noch immer hockt oder kniet, fast egal, wovor. Das Schlüsselwort der Kunstkritiken, die im Herbst 1989 in der gehobenen Tagespresse, vornehmlich in der *Frankfurter Allgemeinen* und der *Süddeutschen*, zu lesen waren, lautet: *Ikone*. Die Ikone erscheint als »Andachtsbild« oder »Meditationsobjekt«, zur Abwechslung auch als »mandraartiger Bildteppich« oder als »Schweißtuch der Veronika« (*vera ikon*), und Christoph Wiedemann, ein Kenner, entdeckt sogar »meditative Ikonen« und »meditative Farbigkeit« (*SZ* 15.11. und 14.12.89). Soll das nun heißen, daß die Kunst beginnt, über sich selbst zu meditieren? Oder ist es eher so, »als stilisierte sie ihre eigene Existenz zu Ikonen«? So sagt es Rainer Metzger (*Wolkenkratzer* 5/1989, S. 81) über die Malerei von Sean Scully: »Sie klont sich gewissermaßen.« Heiliger Lukas! Aber was soll's, wenn nur, wie durch die 20. Salzburger Malaktion von Hermann Nitsch, eine »mystisch-religiöse Aura« erzeugt wird oder in einem Münchner U-Bahnhof eine »sakrale Aura« entsteht oder die Ausstellung *Ressource Kunst* insgesamt einen »meditativen Charakter« hat. Im Jahre des Heils 1989.

Vom Hang zur Heiligung profitieren nun auch ältere Meister, die gestern noch der Blasphemie verdächtig waren. Zunächst die Gründerväter des deutschen Neo-Expressionismus samt ihren wilden Kindern, die der amerikanische Kunstscout Donald Kuspit schon 1983 gegen den »marxistischen Blitzkrieg« seines ewigen Antipoden Benjamin Buchloh in Schutz genom-

men hatte: diese Bilder seien keineswegs reaktionär und politisch suspekt, vielmehr eine radikale und heilsame Therapie für das deutsche Publikum. Im Katalog der Ausstellung *Refigured Painting: The German Image 1966-88*, die 1989 von Amerika nach Düsseldorf und Frankfurt kam, unter dem Titel *Neue Figuration*, werden die riesigen, farbtriefenden Leinwände schon als »lakonische Ikonen« (S. 25) gefeiert, werden Beuys, Penck und Polke mit Hilfe von Fichte und Novalis interpretiert (Michael Govan, S. 33 ff.), werden Polke-Titel wie »Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!« ganz buchstäblich genommen. Jetzt gab es auch für die deutschen Kunstkritiker kein Halten mehr, die Zunft ging retrospektiv in die Knie: »Kunst zu praktizieren ist für den Maler wie für sein Publikum ein ernster Vorgang, einem Gebet, einer Beschwörung, einer Gedankenintuition vergleichbar«, verkündet Johann Karl Schmidt im Katalog der Stuttgarter Antes-Ausstellung 1989, und die *Frankfurter Allgemeine* zitiert es dankbar (28. 8. 89). Und gilt das nicht allgemein? Hatte nicht schon die Zero-Gruppe »heilige Ziele vor Augen«? Ja, »sie verherrlichte eine Kunst reiner Empfindung und Meditation über die Kreativität des Lichts« (Antje von Graevenitz und Let Geerling im Kat. *Ressource Kunst*, 1989 S. 45). Oder Bernhard Luginbühl: »Lineare und in sanfter Biegung gegossene Eisenteile sind in majestätischer Ruhe und mit zentimeterdicken Schrauben zu Ikonen der Ewigkeit montiert«, raunt Lutz Windhöfel anläßlich der Berner Retrospektive (*SZ* 29. 9. 89). Ganz ohne Schrauben gelang schon Edward Hopper etwas Ähnliches, wie uns Heinz Liesbrock (*FAZ* 7. 9. 89) belehrt: Hoppers Bilder, diese »machtvollen Ikonen«, haben seit den zwanziger Jahren »die meditative Qualität eines Blicks, der in einer flüchtigen Wahrnehmung angehalten zu sein scheint«.

So konnte es nicht ausbleiben, daß im Sakraljahr 1989 endlich auch Medienstar Warhol einen Heiligenschein verliehen bekam. Wenn die Kunstkritik bisher bei seinen Arbeiten von Ikonen sprach, so hatte das nur die durch Peirce und Morris geprägte semiotische Bedeutung von ›icon‹: ein Bild, das sich selbst genügt. Oder es war ironisch gemeint, wie bei den europäischen Pop-Popen, die sich fast verzweifelt bemühten, Warhols seriellen »Konsumikonen« ein bißchen Distanz zur Konsumwelt abzulisten, gegen die ›konservative‹ Front von rechts und links einschließlich Lifschitz, der die Pop-Art »eine Apotheose der Wracks der industriellen Zivilisation« genannt hatte (a. a. O., S. 126). Schluß mit den Skrupeln! Ja zur Apotheose! »Im fortgeschrittenen Kapitalismus kann Kunst nicht mehr im Gegensatz zur Warenzirkulation definiert werden ... Die Konsumwelt, so scheint es, war für Warhol nur ein Kunstgriff, um den Tod im Leben erscheinen zu lassen.« Sagt der Post-Bote Stephan Schmidt-Wulffen (*Kunst intern* Nr. 1,

Nov. 1989) angesichts der großen Warhol-Retrospektive in Köln. Er betet freilich nur nach, was der amerikanische Kunstpapst Robert Rosenblum im Ausstellungskatalog verkündet hat: Warhols »profane Heiligkeit« gipfele gerade in seiner als zynisch geschmähten Spätphase:

»Seine Galerien von Mythen und Superstars gleichen einer Anthologie nachchristlicher Heiliger; seine Wiedergaben der entkörperlichten Lippen Marilyn Monroes oder einer einzelnen Suppendose ... können als Ikonen einer neuen Religion gesehen werden ... Und selbst der Groschenheftträume und Sterntalerglanz evozierende Schimmer von Diamantenstaub kann uns in ungeahnte Höhen tragen, wenn Joseph Beuys einen kaum merklichen Hauch von Heiligkeit, eine Art pulverisierten Glorienschein erhält oder ein touristischer Schnappschuß der aufstrebenden gotischen Türme des Kölner Doms in eine ekstatische Vision der christlichen Ewigkeit umgewandelt wird ... Er gab uns unerwartete Einblicke in neue Formen des Himmels und der Hölle.« (Kat. S. 34)

Robert Rosenblum war es auch, der uns ›unerwartete Einblicke‹ gab in den Abstrakten Expressionismus, so daß in den letzten Jahren die spirituelle Liftung der Nachkriegskunst gelang. Schon 1975 hatte Rosenblum in *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* »eine alternative Deutung der Geschichte der modernen Kunst« vorgeschlagen, die nicht, wie die »orthodoxe Version«, auf Paris orientiert ist, sondern von C. D. Friedrich und Turner über van Gogh, Mondrian, Munch und Klee gleichsam auf der Wikingerroute zu Rothko, Pollock, Newman führt. In dieser nördlichen Version der Moderne zählen nicht formale Entdeckungen, sondern »mystische Erfahrungen«, »das Bedürfnis nach Reinigung und Rückkehr zu den Ursprüngen«, das von »Ersatzikonen und Ersatzaltären« befriedigt werde. Indem Rosenblum den Abstrakten Expressionismus in die »Tradition authentischen religiösen Erlebens« stellt, befreit er ihn aus der Indienstnahme für die Ideologie des Kalten Krieges – und überliefert ihn der Ideologie des New-Age-Konservatismus. Sein Kronzeuge ist Mark Rothko, der sich rühmte, vor seinen späten Bildern hätten viele Menschen in Erschütterung oder Ekstase geweint. Nichts gegen Rührung in der Rothko-Kapelle in Houston, von der Peter Iden (*FR* 11. 8. 89) meint, »daß ohne Anschauung der Kunst dieser Epoche ist«, wer dort nicht Einkehr gehalten habe. Aber bedeutet das Tränenvergießen vor Rothkos Farbtafeln mehr als das Vergießen anderer Säfte vor einer Fleischschau von Rubens oder Niki de Saint-Phalle? Sich naß zu machen ist noch keine ästhetische Reaktion.

Ästhetische Reaktionen sind auch nicht gefragt. Gefragt ist der »Sinn« der abstrakten Malerei. Damit machte dann, auf der Schleimspur von Rosenblum, Maurice Tuchmans Ausstellung *The Spiritual in Art* (Los Angeles 1986) heilig-bitteren Ernst. Der Katalog, der 1988 auch deutsch erschien, ein kostbares Evangeliar[7], gräbt tief nach den religiösen Wurzeln der ab-

strakten Kunst (die allerdings, anders als bei Rosenblum, vom Symbolismus des Fin de siècle über die Klassische Moderne bis zu Beuys, Baselitz und Kiefer reicht) und findet sie in »geistigen Bewegungen wie z. B. der Theosophie, dem Spiritismus, dem Wiederaufleben orientalischer und mediumistischer Tendenzen, der Alchemie, der Kabbala, dem Buddhismus und den schamanistischen Ritualen der amerikanischen Indianer« (S. 8), also in allem, was Mitte der achtziger Jahre schnelle Erleuchtung versprach. Glaubt man den Autoren des Katalogs, so waren Helena Blavatsky und Rudolf Steiner die wichtigsten Anreger der modernen Kunst. Daß viele der hier vorgestellten Maler, von Kandinsky bis Beuys, okkultistische oder spiritistische Neigungen hatten, ist bekannt. Doch wer hatte sie nicht, zumal in den zwanziger Jahren? Die spirituellen Biographien, mit denen die These belegt werden soll, lesen sich wie bornierte Geheimdienstdossiers. Ein paar Auszüge (S. 394 ff.):

Hans Arp: »1916/18. Korrespondiert mit Hilla Rebay, einer Anhängerin Rudolf Steiners ... 1916. Liest gemeinsam mit Taeuber die deutschen Mystiker ... 1917. Kennt vermutlich die Ideen Novalis' ...«

Joseph Beuys: »1951/61. Führt am Niederrhein ein eremitenähnliches Dasein; Füchse und Hasen sind die einzigen Gefährten. Interessiert sich für die Ideen Rudolf Steiners ... 1968. Gründet die Deutsche Studentenpartei, die Kunst und Leben gleichsetzt ... 1982. Trifft in Paris den Dalai Lama ...«

Marcel Duchamp: »1911. Sein Werk bekommt symbolische Obertöne ... 1921. Sein Haarschnitt zeigt die Form eines Kometen ...«

Franz Marc: »... besitzt die gesammelten Werke von Novalis und E.T.A. Hoffmann; liest Schiller und Schelling ...«

Sigmar Polke: »1970er Jahre. Laut Polke ist der Maler nichts anderes als ein Medium ›höherer Mächte‹ ...«

Die Augen zu verschließen, das Innere zu öffnen – das scheint die Botschaft dieser spirituellen Umdeutung der Moderne zu sein. Vor allem Informel und Abstrakter Expressionismus, diese Flaggen im Kampf ›Freiheit gegen Sozialismus‹, die eine »unmittelbare Kommunikation zwischen den Kulturen« stiften sollten, aber durch die semiologische Welle der sechziger Jahre in Mißkredit gerieten, weil die angebliche »Weltsprache« keine Signifikate, keine Bedeutungen zu haben schien, und die in den achtziger Jahren auch noch in die Flaute des Kalten Krieges gerieten, sie erhalten jetzt eine neue Würde: eine nicht mehr ideologische, sondern »transzendentale Unmittelbarkeit«, eine nicht mehr ästhetische, sondern »numinose Ausstrahlung«, die gerade in der »entkörperlichten Farbe«, also im Verstummen der Signifikanten gründen. Entsinnlichung als Programm. Das »Schweigen« dieser Kunst soll deshalb nicht gebrochen oder entschlüsselt, es soll verinnerlicht werden.

»Das ›stille‹ Gemälde besitzt, wenn man es nur intensiv genug betrachtet, allein durch seine radikale Konkretheit und seine bedingungslose Unmittelbarkeit eine numinose Ausstrahlung. Diese läßt sich ikonographisch interpretieren oder auch nicht, auf jeden Fall erfüllt das Gemälde eine mystische Funktion ... Das Ziel all dieser Werke ist die Erneuerung der Kunst als mystischer Prozeß und ihr Verständnis als Surrogat einer höheren Wirklichkeit.« (*Das Geistige in der Kunst*, Stuttgart 1988, S. 319)

So sagt es Donald Kuspit, der Allesversteher (er hat ja auch die Neuen Wilden abgesegnet), und er preist Yves Klein, den Schöpfer des »International Klein Blue«, als »Schamanen in höchster Potenz«, weil er 1958 in der Pariser Galerie Iris Clert nackte Wände als »Zonen immaterieller bildhafter Sensibilität« mit Gold aufgewogen haben wollte (S. 324). Damit aber ist die neue Deutung der abstrakten Kunst genau dort angelangt, wo sie nach dem Krieg, zumindest im westlichen Deutschland, schon einmal stand. Das ›Projekt der Moderne‹ wurde bei uns als ein religiöses verstanden oder jedenfalls so angepriesen von den Wortführern der abstrakten Kunst, allen voran Will Grohmann und Werner Haftmann.[8] Wenn man in dem damaligen ›Jargon der Eigentlichkeit‹, der in Haftmanns Kultbuch *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954) die schönsten Blüten treibt, ein paar Wörter auswechselt, zum Beispiel das sich wie ein metaphysischer Anker an ungezählte Substantive hängende ›-grund‹ – Erfahrungsgrund, Erlebnisgrund, Wirklichkeitsgrund, Seinsgrund, Bildgrund als Daseinsgrund etc. –, dann unterscheidet sich diese Sprache nur wenig von der des heutigen Kunstklerus: die Syntax ächzt unter der Last von soviel Magischem, Mythischem, Mystischem, und auch die Ikonen hat Haftmann schon bemüht, bei Jawlensky wie bei Schlemmer, bei Picasso wie bei Mondrian:

Piet Mondrian »war einer jener seltenen großen Gläubigen, Heiliger einer säkularisierten Welt, die von dem unverbrüchlichen Glauben beseelt sind, [daß] wenn sie an ihrem Ort das Zerbrochene und Auseinandergefallene auch nur an einem Punkte wieder heilen, die Welt selbst wieder heil würde. So sind diese Bilder aus ein paar farbigen Quadraten ... ›Exerzitien‹ in einem geistigen, nahezu geistlichen Sinne – Ergebnisse der Kontemplation eines der Harmonie des Weltganzen nachsinnenden Geistes, Gegenstände der Meditation, durch die die Ahnung einer universellen Harmonie im Menschen aufklingt. Es ist dieser Glaube, der Mondrian trieb, seine Leinwand so lange durchzuformen, bis sie zur Ikone einer elementaren Wahrheit wurde.« (S. 276)

Heute geht das kürzer. Man muß nicht mehr, wie Haftmann, »seelische Fühlfäden« spannen zwischen dem Menschen und dem »ganzheitlichen Sein« (S. 177), man sagt beispielsweise, daß für Künstler wie Mondrian »die Reduktion natürlicher auf abstrakte Formen die Idee geometrischer Konfiguration als Paradigma spiritueller Erleuchtung mit sich brachte« (Robert P. Welsh in *Das Geistige in der Kunst*, S. 64). Oder man sagt über Josef

Albers' *Squares*: »Bis zuletzt arbeitete er an seiner Vision: der Einheit von Mensch und Universum ... In der Idee der exakt ineinander gesetzten, gegeneinander verschobenen Vierecke vereinen sich die geistigen wie die körperlichen Polaritäten auf mystische Weise« (Monika Goedl, *SZ* 3. 1. 90). Das Mystische, das Spirituelle liegen uns zum Greifen nah: Es bedarf keiner Vermittlung mehr zwischen einer geometrischen Form (einer Farbe, einem objet trouvé, einem Rohstoff etc.) und der Erleuchtung. Die ›reduktionistische‹ Kunstkritik der späten sechziger und frühen siebziger Jahre hatte die ästhetischen Phänomene auf ihre *gesellschaftliche Relevanz* zurückgestutzt. Heute herrscht ein umgekehrter Reduktionismus: Die sinnliche Erscheinung soll ohne Umstände aufgehen (untergehen) in *spiritueller Relevanz*. Der jüngste Slogan für diese Maßlosigkeit – von Lyotard intoniert, von seinen deutschen Adepten im Chor geschmettert – heißt: *das Erhabene*. Das ist, laut Lyotard (*Kunstforum* Bd. 100, 1989, S. 355), »eine Art Loch, eine Bresche im Gegebenen selbst«, und aus der »Lichtung dieses Lochs« tritt die Idee hervor; sonst nichts.

2. Der Sprung ins Andere

»In seinen *Boxes for Meaningless Work* ist das Kunstwerk nur noch konzentrierender Projektionsraum für die Imagination des Betrachters, ist sinnliche Anschauung nur noch minimaler Anhalt einer spiritistischen Selbstbewegung. Der Negativform entspricht wie ein Positiv die verhinderte Wahrnehmung eines tatsächlich Vorhandenen ... Wenn de Maria schließlich in seinem *Lightening Field* mitten in der Wildnis ein Feld mit gereihten Metallstützen markiert, die den Blitzstrahl auf sich ziehen ..., verschränkt er Natur und Kunst in einem Gesamtkunstwerk, das alle Topoi des Erhabenen in sich versammelt und noch einmal die Erfahrung des anderen meint.« (Monika Steinhauser: »Im Bild des Erhabenen«, *Merkur* 487/488, 1989, S. 829)

»Die Hochglanz-Oberfläche steht für einfache Transzendenz des Alltäglichen, die Härte des Stahls für Ewigkeit und die Perfektion für Sicherheit. Das Bestechende an dieser Serie [von Jeff Koons] ist die Spannung zwischen der durch kontextuelle Verfremdung vorgenommenen Analyse und der perfekten Präparierung des Als-ob, die den Betrachter geschickt in das Verführungsspiel einflicht und an der Ambivalenz von Distanz und Begehren teilhaben läßt.« (Markus Brüderlin: »Das geflügelte Bild und das verführte Objekt«, *Kunstforum* Bd. 100, 1989, S. 154)

Müßig wäre die Frage, ob jemand, der solches schreibt, auch daran glaubt. Es tut nichts zur Sache. Entscheidend ist, daß dieser Jargon, den man heute Diskurs nennt, landauf, landab verwendet wird. So bleibt nur zu fragen, wie er funktioniert; wie er die Phänomene, auf die er sich bezieht – in den obigen Beispielen sind es Antipoden der heutigen Kunst –, diskursiv erfaßt.

Aber erfaßt er sie denn? Vermittlungen gibt es nicht. Von den Metallgerüsten Walter de Marias zum Erhabenen, von den Nippesglasuren Jeff Koons' zur Transzendenz ist es nur ein Sprung; ein Sprung auch nur von den immateriellen Farben Rothkos zum Numinalen, vom Diamantstaub Warhols zur Glorie, von den Blütenpollen Laibs zur Epiphanie. Und so weiter, durch alle Gesten und Posen, Roh- und Altmaterialien hindurch, die heute als Kunst auftreten. Erst durch diesen Sprung wird ein Etwas zum Kunstwerk. Oder anders herum gesagt: ohne diesen Sprung ist eine zünftige Kunstkritik nicht mehr denkbar. Denn die nackte Beschreibung dessen, was zu sehen ist, wäre eine Bankrotterklärung, etwa so, als würde eine Heiratsannonce sich auf die Angabe der Körpermaße beschränken. Was Hans Platschek im Bezug auf die abstrakte Malerei sagt – »Je präziser die Beschreibung vorgeht, umso absurder wird ihr Resultat«[9] –, gilt noch mehr für eine Installation. »Octavia Hamel beschäftigt sich mit dem Verpackungsmaterial Schachtel, das sie in verwinkelte und verschachtelte Kunsttürme verwandelt, nüchtern in gipsernem Weiß ...« Das ist nichts, da muß wenigstens noch schnell von »spannungsreicher Kommunikation« (aber wessen?) die Rede sein (*SZ* 29. 8. 89). Wer mehr Zeit und Zeilen zur Verfügung hat, zum Beispiel für Donald Judds zwölf Aluminiumkästen in der Kunsthalle Baden-Baden, der schreibt: »Zwei mal zwei Meter Grundfläche, totalbereinigt, versiegelt, metallisch mattglänzend: *unidentified lying object*.« Und jetzt der Sprung: »Die schiere Aluminiumform gewordene Fiktion. Das kubische Andere. Unwahrscheinlich, unverfügbar ...« Und weiter: »Die Alu-Kuben können noch so entschieden nichts bezeichnen, ihre rechten Winkel bezeichnen immer etwas ...« (Hans-Joachim Müller, *Die Zeit* 8. 9. 89). Wer kühner ist, springt weiter: es gehe Judd »um den prinzipiellen Eingriff in die (ästhetische Lebens-)Gestaltung«, die Besucher seien einem »Reinigungsritual von psychisch-optischer Art unterzogen«, ja einer »ästhetischen Gehirnwäsche« (Laszlo Glozer, *SZ* 6. 10. 89). Oder Jean-Pierre Bertrand im Düsseldorfer Kunstverein: »Entlang der längsten Wand hängen schlanke, hochrechteckige Tafeln, die von oben nach unten gedrittelt und mal in ›rot-weiß-rot‹, mal in ›weißlich-rot-weißlich‹ und auch in ›gelblich-weiß-gelblich‹ unterteilt sind ... Aber sie deuten auf nichts und sie bedeuten nichts.« Wie schade! Nicht doch, aufgepaßt: »Die Wirkung dieser Tafeln ... ragt ins Allgemeine ... Sie bieten Tiefen, die allein individuell zu gewinnen sind: das Geheimnisvolle der Bildtafel-Installation deutet auf eine Dimension der gefüllten Leere« (Raimund Stecker, *FAZ* 22. 12. 89). Oder: *Fond IV/4* von Joseph Beuys – *Achtung* – »reiht 14 gleich hohe rechteckige Stapel nebeneinander, wovon 12 aus je 77 Filzplatten und einer Eisenplatte, einer aus 76 Filzplatten und einer Eisenplatte und der letzte aus 47 Eisen-

und 60 Kupferplatten besteht«. *Fertig*: »Die Fonds sind gleichsam die Basiselemente der ›sozialen Plastik‹ und verbinden speichernde Materialien (Filz) mit leitenden (Kupfer).« *Los*: Die Fonds sind »energetische Aggregate, die sozusagen kreatives Wissen als Potentiale der Veränderung speichern, umwandeln und weiterleiten« (Markus Brüderlin im Kat. *Zeitlos*, 1988, S. 20).

Hinter dieser Figur des Sprungs[10] – vom Material in die Transzendenz, von der Geste ins Absolute, von einer Nichtigkeit ins mystische Nichts – steht das theologische Motiv der Transsubstantiation. Brot und Wein werden verwandelt in das Fleisch und Blut Christi. Aber real oder nur symbolisch? Ein Transsubstantiationsstreit, wie er in der christlichen Kirche mehrmals ausbrach, droht der Kunstkirche nicht. Orthodoxer Metabolismus und protestantischer Symbolismus koexistieren friedlich, manchmal in ein und demselben Text. Es kommt nicht darauf an. Bei Beuys, dessen »soziale Plastik« wohl als erste eine theologische Deutung erheischte, waren die Exegesen – im Banne der damaligen semiologischen Mode – überwiegend ›protestantisch‹ und sind es oft auch heute noch: Die fettgetränkte Gaze in der *Badewanne* (1960) ist eine »Anspielung auf Spiritualität und den Übergang von einem Zustand in einen anderen. Fett in fester oder flüssiger Form verweist auf Umwandlung oder Verwandlung« (Judy Freeman in *Das Geistige in der Kunst*, S. 395). Auch *Schneefall* (1965) »symbolisiert« nur »den Zustand des Innehaltens, Wartens, Überwinterns« (von Graevenitz/Geerling in: *Ressource Kunst*, S. 58). Doch solche Deutungen wirken heute ziemlich altmodisch, als würde nur noch mit dem Strandgut gespielt, das die semiologische Welle angespült hatte. Als diese sich Anfang der siebziger Jahre nicht mehr damit begnügte, jede Praxis als einen Text zu begreifen, sondern in jedem Text eine Praxis sehen wollte[11], womit sie sich selbst abwürgte, erfuhren auch die Zeichen, Symbole, Sinnbilder der Kunstkritik eine theologisch-politische ›Wandlung‹. In dem Beuys-Environment *Vor dem Aufbruch aus Lager I* (1980) »sind die Lampen keine reinen ›Geistesmetaphern‹, sondern auch eine geheime Kraft« (Franz-Joachim Verspohl: *Joseph Beuys. Das Kapital Raum*, Frankfurt 1984, S. 20). Aus dem Sinnbild wird ein Sein, das Ding stößt sich heideggerisch ins ›Offene‹:

»Nicht diese oder jene Form eines Hasen ist wichtig, sondern das Hasenhafte, auch das Filzhafte oder die steinerne Schwere ist der plastische Stoff, aus dem Beuys seine Dinge formt. Das größte und dauerhafteste ›Ding‹ dieser Art ist das Basalt-Unternehmen ›7000 Eichen‹ in Kassel‹ ... in Kassel entbirgt Natur die Möglichkeit neuer historisch-sozialer Konstellation, nämlich den ›Wärmecharakter der sozialen Plastik‹.« (Hermann Pfütze in *Kunstforum* Bd. 100, S. 249)

»Mario Merz' Bildwelt der Prähistorie, diese Iglus als Sinnbilder sowohl der physischen wie der mentalen Urbehausung, ist eine (Zurück-)Eroberung des Urigen, des zeitlos Urweltlichen: die *ratio naturae* wird Ereignis der Kunsterfahrung. Die Arbeit von Wolfgang Laib schenkt Werten Leben ...« (Christoph Schenker im Kat. *Einleuchten*, S. 22)

»Kounellis ›füllte‹ 1969 einen unterirdischen Saal der Galerie l'Attico in Rom mit dem Atem, der Wärme, dem Geruch und dem Vibrieren von zwölf echten Pferden ... Heute würde Kounellis' Tat wohl keinen Skandal mehr auslösen, denn man versteht inzwischen seine Ausgangspunkte ... Der gesamte Galerieraum schien mit zwölf kraftvollen Energieträgern gefüllt ... Der Archetyp Pferd könnte dem Betrachter helfen, seine eigene Identität wiederzufinden.« (von Graevenitz/Geerling, *Ressource Kunst*, S. 59 f.)

Zur Wandlung, das ist klar, gehört einer, der sie vollbringt, ein Magier oder Schamane, ein Priester oder Alchemist. Der Kritiker ist (meistens) so bescheiden, diese Rollen nicht sich selbst, sondern dem Künstler zuzuschreiben. Beuys hat sie alle in sich vereinigt, er gilt auch als Prophet, Künder, Heiland, Messias. Und der Nachwuchs zehrt davon. »Der Maler ist ein Schutzengel, der die Palette segnend über die Erde trägt«, sagte Rudi Fuchs 1980 über Anselm Kiefer.[12] Wenn nun der Maler ein Magier, Heiler, Priester ist – »Ich begreife mich ja eher als ein Gesamtkunstwerk«, meinte Salomé 1982 –, dann muß das, was er macht, ein magischer Akt, ein kultisches Ritual, ein Wunder sein. Lang ist es her, daß man im Künstler einen Zauberer sah. Auf Zauberei fallen wir nicht mehr herein. Aber auf Schamanismus. Auch von Fetischen und Totems ist oft die Rede. In einem anderen Code, den Harald Szeemann 1972 stiftete, spricht man vom *Mythos*. In den achtziger Jahren diente der Ausdruck vorrangig zur Deutung des deutschen Neo-Expressionismus: Baselitz, Kiefer, Lüpertz, Hödicke und so fort, bald rühmend (wie bei Rosenblum), bald strafend (wie bei Buchloh) gemeint. Aber in jüngster Zeit geraten die ›Mythologien‹ gleich anderen symbolischen Kommunikationssystemen in den modischen Strudel der ›Dekonstruktion‹; seitdem beeilt man sich, der figurativen Malerei magische Tiefe zu geben: »Heute bildet sie nicht ab, was sichtbar ist, sondern sie konstruiert eine Realität, von der die Künstler glauben, sie liege hinter oder unter dem Sichtbaren ... In diesem Sinne setzt sich die schamanistische Kunst von zum Beispiel Beuys oder Merz fort«, sagt Michael Campton im Katalog zum *Bilderstreit* (Köln 1989, S. 40). Als Beispiel für den wirren Übergang vom mythischen zum magischen Jargon:

»Die Arbeiten von Michael Buthe sind mit der Formel von den ›individuellen Mythologien‹ relativ präzise umrissen worden. Dem Sonnenmythos galt das Environment *Hommage an die Sonne*, mit dem Buthe auf der *documenta 5* erstmals einem breiteren Publikum vorgestellt wurde. In dem ›unerschöpflichen Ritual‹ seiner Arbeit schafft er stets in übergreifenden Zusammenhängen. Die in orientalischen Ländern noch lebendige Tradition der ›Erzähler‹ greift Buthe auf und vervollständigt durch diese poetisch-märchenhaften Erzählungen einen weite-

ren Teil seiner subjektiven Mythenbildung. Im Zusammenhang damit ist auch *Contrée le Diable* von 1979 zu sehen. Dieses Objekt (Skulptur) ist von vornherein auf seine Veränderung hin angelegt. Mit golddurchwirkten, farbigen Stoffen, zu Säcken genäht, kann man die magischen Zeichen auf den Holzbrettern verhüllen. Die altarartige Anordnung der profanen Dinge im Vordergrund setzt immer noch genug Zeichen, um zu erkennen, daß es sich hier um einen besonderen Ort handelt, dessen magische Kräfte nur zu gegebener Zeit zum Ausdruck kommen sollen. Der kultische Charakter des Objekts enthüllt wie bei einer Reliquie seinen Wert im Assoziativen ...« (Britta Schmitz: »Spuren und andere ›Flügel der Wahrnehmung‹«, im Kat. *1945/1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin 1985, S. 281 f.)

Das Fazit dieses semantischen Schlamassels: Mit ›individuellen Mythologien‹ ist es nicht mehr getan. Man muß schon, wie Rosenblum es 1982 anläßlich der Berliner *Zeitgeist*-Ausstellung tat, von einem »Universalmythos« sprechen, im Sinne der »fast magischen Fähigkeit« von Beuys, »alltägliche Objekte und Materialien in Reliquien imaginärer Religionen und heiliger Stätten zu verwandeln«. Demgemäß werden die *Zeitgeist*-Künstler von Baselitz bis Warhol auf die »Suche nach der Ursprache aller Mythen« geschickt, bei der sie sich – laut Rosenblum – mit den Abstrakten Expressionisten der vierziger und fünfziger Jahre treffen: im »Mythos der Kunst selbst« (Kat. S. 11 ff.).
Wo (abstrakte) Universalsprache und (figurativer) Universalmythos eins werden, schlägt die Stunde der Universalreligion. Auf *Zeitgeist* (Christos Joachimides) antwortete 1988 *Zeitlos* (Harald Szeemann) als »durchaus heutige, säkularisierte Formulierung für den subjektiven und objektiven Anspruch auf Jenseitiges und Ewiges: nicht im kanonischen Sinne, sondern als Konzentrat von investierten und erlebten Jetztzeiten (kairos) im Zeitenraum (chronos) hin zu der grenzenlosen, fernen Zeit, der Ewigkeit (aion)«. Ein Jahr später, beim Hamburger *Einleuchten*, hat Szeemann dafür einen kürzeren Slogan: »das Erhabene und das Heutige«. Jetzt geht es ums Ganze.

3. Das Wunder der Geste

»Der Künstler der Moderne steht immer vor der Aufgabe, eine gänzlich unbestimmte Erfahrung als Ganzheit in das Werk zu transformieren – das zunächst gänzlich neutrale Material zum stimmigen, in sich notwendigen Bild seines Weltverhältnisses insgesamt zu machen ... Dadurch gerät der künstlerische Prozeß selbst mit in das Zentrum des Werks, denn wo es keine verbürgten Ausdrucksmittel mehr gibt, wird die Erfahrung des *Weges* zumindest gleichbedeutend mit dem Ergebnis, zu dem er führt ...
Weil durch Kunstwerke keine Behauptungen mehr aufgestellt werden, verändert sich in der Kontemplation ihrer Erscheinung auch die Wirklichkeit des Schauenden ... [Die Begegnung] erfordert vom Betrachter die grundsätzliche Bereitschaft, sich dem Gegenüber zu öffnen, die

Strukturen des eigenen Ich durchlässig zu machen für dessen Eigentümlichkeit; und sie verlangt insbesondere Disziplin, eine Bereitschaft, ohne Anspruch auszuharren vor dem Werk, schauend zu warten auf den Moment seiner Öffnung, von dem wir nichts wissen können ...« (Heinz Liesbrock: »Die Lehre des Sehens«, im Kat. *Einleuchten*, S. 15 und 17)

»Mark Thompson hat Bienen aus Ost und West gesammelt, sie in einen Glasbehälter ›übergesiedelt‹. Und nun kann man beobachten, wie sie gemeinsam den Wabenbau zusammenfügen und wie das soziale Leben der Bienen sich vollzieht. Oder Teresa Murak: sie arbeitet mit Kresse, streut die Samen über von ihr gefertigte Objekte aus Ton. Der Wachstumsprozeß kann beginnen. Michael Badura läßt aus einem Baum Glas wachsen ...
Die in dieser Ausstellung gezeigte Kunst hat meditativen Charakter. Was nicht Rückzug bedeutet ... Diese Künstler begreifen sich wieder im gesamtgesellschaftlichen Prozeß, allerdings im Bereich unseres natürlichen Umfelds. Nicht die Erfindung, sondern das Auffinden und das Mitfühlen stehen im Zentrum.« (Josef Singldinger über *Ressource Kunst*, in *feder* 8/89, S. 20)

»Aus diesem Grunde interessiert mich seit einiger Zeit im Zusammenhang der Kunst, dem auf den Grund zu gehen: was sich *unter Null* begibt, was sich unterhalb des Werte-Niveaus abspielt, und oberflächliche Kunst interessiert mich – weniger die *tiefsinnige*. Ich finde es jetzt spannend, die Oberfläche von unten zu betrachten, unter der das anscheinend Unzureichende, das Miese, Nichtswürdige, aber insgesamt das *Unbemerkte* sich befindet – tief oben.« (S. D. Sauerbier: »Kunst der Simulation, Simulation der Kunst«, im Kat. *d&s*, Hamburg 1989, S. 140)

Diese drei Urteile – will heißen: Bekenntnisse – sind repräsentativ für die drei herrschenden Kunstattitüden, wie sie in den Ausstellungen, auf die Bezug genommen wird (man konnte sie Ende des letzten Jahres fast gleichzeitig aufsuchen), üppigen Ausdruck fanden. Aber uns interessieren hier nicht Bekenntnisse, sondern die Bedingungen ihrer Möglichkeit: ihr Code. Der ist mit der gängigen Sakralisierung der Kunst und des Künstlers noch nicht definiert. Auch nicht mit dem ›magischen‹ Akt der Wandlung, der dabei unterstellt wird. Worin besteht denn dieser Akt? In einer Geste. Es ist die »Geste Duchamps«, über die seit den sechziger Jahren im Hinblick auf Pop-, Conceptual- und Minimal-Art und ihre jeweiligen Neo-Arten, ja im Hinblick auf die Kunst überhaupt, unendlich redundant salbadert wurde. Duchamp avancierte zum bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, seine Geste wuchs ins Mythische. Das hat in den letzten zehn Jahren etwas nachgelassen, jedenfalls in der Tageskritik. Aber Kunsttheorie und Kunstphilosophie beugen sich unverdrossen – und immer tiefer – über Duchamps *Urinoir* und sorgen dafür, daß sein schöner Ausfluß nicht versiege.

»Marcel Duchamps ›Ready-made‹ reflektiert die Funktionalisierung der Dinge der Warenwelt durch Rückverwandlung ihrer tristen Funktion in (mögliche) Offenbarung; sie erklärt die Entmaterialisierung zum Effekt eines höheren Prinzips; im Rückgriff auf die Vor-Moderne

beginnt die hermetische Tradition der Denk-Bilder, die sich gelegentlich totstellt, die Strategie heißt: *Esoterik des Banalen.*« (Dietmar Kamper: »Das Dreieck: van Gogh, Malewitsch, Duchamp«, *Kunstforum* Bd. 100, S. 185)

Im Band 100 des *Kunstforum* (1989) kreisen rund zwei Dutzend Aufsätze zum Thema »Kunst und Philosophie« um die alte Frage, ob Duchamps Ready-made die Kunst (als Institution) blamiert oder hypostasiert habe. Dabei wird freilich vorausgesetzt (sonst würde man ja nicht darüber gründeln), daß Duchamps listiges Experiment – »Kann man etwas machen, das kein Kunstwerk ist?« – negativ ausging: man kann es nicht. Was immer sich in einen Kunstkontext stellen läßt, *ist* Kunst. Eine zweite Voraussetzung: daß dieser Kunstkontext provozieren *will*, wird allerdings unterschlagen oder abgemildert zu dem Anspruch, daß Kunst eine Art Therapie sei (doch darüber später). Damit gerät man in eine Sackgasse: Man muß, will man nicht die Institution Kunst in Frage stellen, alles, was hier in Erscheinung tritt, als Kunst akzeptieren, und gerade auch die Anti-Kunst. Doch diese Sackgasse erweist sich zugleich als *via regia* der Kunsttheorie: Sie allein kann die Anti-Kunst als Kunst interpretieren. Wenn wir allerdings von Sigrid Schade (ebd., S. 372) erfahren, »daß erst philosophische Verfahren der 70er und 80er Jahre überhaupt in der Lage sind, z. B. Duchamps oder Magrittes subversive visuelle Praktiken angemessen nachzuschreiben« (weshalb das ›Projekt der Moderne‹ keinen Anspruch auf sie habe), dann ahnen wir, wie lange die *heutigen* Praktiken auf ihre philosophische Deutung werden warten müssen.

Seitdem in den sechziger Jahren Duchamps Urinoir im Geiste angehoben, die Anti-Kunst-Geste zum wahren Mysterium der Kunst befördert wurde, ist der Kunstklerus immer mal wieder konsterniert, wenn ein Gestenmacher, gar ein Gestenvermarkter den Segen nicht abwartet, sondern von sich aus behauptet, seine Geste sei Kunst. So vor allem beim Auftritt der Neuen Wilden und neuerdings beim Einbruch von porzellanener Smart-Art und elektronischer Artware in die heiligen Bezirke der ›Wandlung‹. Im übrigen streitet man sich nur darüber, welche Geste legitimer sei: die Magier-Geste von Beuys oder die Simulationsgeste von Warhol; die große »revolutionäre« Geste, die Szeemann an der Avantgarde der sechziger Jahre preist, oder die eher konservative Geste, die Georg Jappe und andere Anwälte der Recycling- und Ressource-Kunst rühmen. Einverständnis aber scheint darüber zu herrschen, daß es eine Tendenz zur »Minimalisierung der Geste« gibt, die Jappe schon 1973 verkündete: »Das Sichtbare wird maximal reduziert, um dem Unsichtbaren – als der Auswirkung vom Sichtbaren – maximale Expansion zu geben« (*FAZ* 21. 2. 73). Die Folge ist, »daß es heute, paradox gesprochen, auf die Wahrnehmung des Nicht-Wahrnehmbaren an-

kommt«, wie es der deutsche Herold der Postmoderne formuliert und am Beispiel von Bruce Naumans *Concrete Tape Recorder Piece* (1968) demonstriert:

»Auf einem Endlosband, das über einen Kassettenrecorder gespielt wird, sind Schreie eines Gefolterten aufgezeichnet. Allerdings: Zu hören sind sie nicht, denn Band und Abspielgerät sind in einen Betonklotz eingelassen, der wie ein Bunker jeden Ton abschirmt. Das Wahrnehmbare ist nicht wahrnehmbar. Nur aus der Beschreibung weiß man, was hier ›gespielt‹ wird – und ist entsetzt über die eigene Gefühllosigkeit angesichts solcher Menschenschreie. Genau darauf kommt es auch an ... Naumans Installation arbeitet mit der Bewußtmachung der Differenz zwischen ... Er schärft das Bewußtsein dafür, daß ...« (Wolfgang Welsch: »Zur Aktualität ästhetischen Denkens«, *Kunstforum* Bd. 100, S. 143 f.)

Anders gesagt, mit Georg Bussmann (*Kunstforum* Bd. 104, S. 132): »Das Werk ... ist in seiner Erscheinung so ›nichtig‹, daß es kaum als Kunst ausgemacht werden kann, und dies ist zugleich seine Rettung.« Es ist vor allem die Rettung des Kunstdiskurses, der wie auf einem Endlosband abläuft, aber ohne Beton drum herum.

Wie verträgt sich die von der Kunstkritik favorisierte Verringerung der Geste bis zur Nichtigkeit, bis zum Verschwinden des Werks mit der gleichzeitigen Feier des Künstlers als Magier, Heiler, Priester, als Übermensch? Die Frage wird ausgespart, oder sie wird nur dann gestellt, wenn man im Blick auf die Repliken der ›Kunstmarktkunst‹ (anders als bei den multiplen Filzanzügen und Kästchen mit dem Etikett »Beuys«) die heiligen Kühe ›Originalität‹, ›Authentizität‹, ›Autonomie‹ bedenklich abmagern sieht. Doch auch für dieses Problem zeichnet sich jetzt eine Lösung ab, dank einem neu eröffneten Gemeinplatz, der sich bei den Kunstkritikern wachsender Beliebtheit erfreut: Anstatt von der ›Geste‹, die – im Sinne der Concept- und der Minimal-Art – immer noch Einmaligkeit erwarten läßt, spricht man lieber von der ›Auswahl‹. Unter dem, was da so herumliegt und sich anbietet an Objekten, Ideen, Materialien, wählt Kunde Künstler etwas aus – darin erkennt die Kunstkritik seine ›Authentizität‹.

4. Heiliges Material

»Die Subjektivität des Autors, die sich aus der Arbeit am Gegenstand zurückgezogen hat, bleibt als diejenige Instanz erhalten, die die Wahl des Objekts trifft.« (Peter Bürger über Duchamp etc., *Kunstforum* Bd. 100, S. 212)

»Auf der Auswahl seiner Vorlagen beruht des Künstlers wesentliche individuelle Entscheidung ... Das Aufblähen auf Bildgröße ritualisiert das bereits Gefilterte und erhebt es zur Alltagsikone, mit der Serie prägt sich das Einmalige auf dem Umweg neutralisierender Repetition noch einmaliger ein.« (Renate Puvogel über Warhol etc., *Kunstforum* Bd. 100, S. 415)

»Die von ihm verwendeten Materialien sind zusätzlich in ihren stofflichen, sinnlich-erfahrbaren Qualitäten nicht nur Anlaß, Grund moralischer, ethischer oder ästhetischer Bedeutungen, sondern kraft ihrer materiellen Beschaffenheit substantielle Energien ... Beuys reißt sie aus ihrer dienenden Funktion heraus und verselbständigt sie, um ihren grundsätzlichen Wert sichtbar zu machen.« (Franz-Joachim Verspohl: *Joseph Beuys. Das Kapital Raum*, Frankfurt 1984, S. 46)

Die Rede von der Auswahl ist natürlich nicht neu. Schon vor 35 Jahren hat Werner Haftmann über Duchamp gesagt: »Dieses denaturierte, vergötzte und gleichzeitig ironisch verhöhnte Ding aber kann ohne jede Zwischenschaltung des ›Künstlerischen‹ allein durch Auswahl und Vereinzelung den magischen Charakter des Fetisch erhalten« (a. a. O., S. 251). Als solches Auswählen dann pop-populär wurde und an die Stelle der Vereinzelung die Multiplizierung trat, fragte der weise gewordene Duchamp: »Was uns interessiert, ist das Konzept, das hinter der Entscheidung steht, fünfzig Campbell's-Suppendosen auf die Leinwand zu bringen.«[13] Die Frage blieb ohne Antwort, trotz aller Kommentare. Warum gerade Campbell's? Die heutige Konzeptkunst, sei's in der Nachfolge Duchamp-Warhol bis zur Smart-Art, sei's in der Nachfolge Duchamp-Beuys bis zur Öko-Kunst, ist in der Tat ohne spezifisch *ästhetisches* Konzept und entzieht sich deshalb dem ästhetischen Urteil. Was an Interpretationen vorgetragen wird, ist höheres Marketing:

»Der Akt des Auswählens wird also zentral und unterscheidet sich markant von den traditionellen ästhetischen Werten des Neuschaffens und der direkt am Artefakt festmachbaren Einmaligkeit. Die autorspezifische Originalität muß daher mehr in der Konzeption und der Art der Koppelung von verschiedenen Sprachspielen, zu denen eben ganz zentral die Werbung und die Logik der Ware gehören, gesucht werden.« (Markus Brüderlin über Jeff Koons u. a., *Kunstforum* Bd. 104, S. 154)

»Andere Künstler ... tauschen den heiligen Lukas als Zunftheiligen, der das Bild der Madonna malt, gegen die heilige Veronika, die das Bild Christi dadurch gewinnt, daß sie mit ihrem Schweißtuch das Antlitz des Herrn festhält, gewissermaßen eine Frottage anfertigt. Nicht die Erfindung, die ›inventio‹, sondern das Auffinden steht im Mittelpunkt des künstlerischen Anliegens ... Die Wahrnehmung der kleinen Geste ermöglicht die ›discretio‹ und setzt uns damit in den Stand, im Material Sinn zu finden.« (Ulrich Bischoff über *Ressource Kunst*, Kat. S. 16)

Im Material Sinn zu finden: das ist die letzte Drehung der Schraube, durch sie erst bekommt das System der Kunstkritik seinen Halt, gelangt die ›Geste‹ an ihr Ziel – zum *mystischen Materialismus.* Auch er hat seine Wurzeln: die Alltagsrelikte des Kubismus, die unscheinbaren Materialien des Dada, die banalen Gebrauchsgegenstände Duchamps, die »Sensibilität des Rohstoffs«, in der Georg Jappe die entscheidende Entdeckung des Tachismus sah[14], schließlich die Roh-, Alt- und Ekelmaterialien, die seit den sechziger

Jahren das Geschäft der Provokation besorgen mußten und, als diese sich totgelaufen hatte, einstehen sollten für die »Versöhnung von Kunst und Leben«, was immer das bedeuten mag – im Zweifel etwas Ganzheitliches. Das Paradebeispiel ist wiederum Beuys, an dessen »sozialer Plastik« der Kunstklerus seine Scholastik entwickelte:

»Er brachte das Kunstwerk, das sich immer mehr verselbständigt hatte, wieder ins unmittelbare Leben zurück. Er suchte eben gerade nicht das eigenständige Kunstwerk, das sich selbst genügt, sondern er suchte ein Kunstwerk, das unmittelbarer als alles andere Leben spürbar macht. Seine Aufmerksamkeit richtete sich dabei auf die unmittelbare Assoziationskraft von Fundstücken, Materialien und Gegenständen des täglichen Gebrauchs ...
Mit Werken solcher Gestalt ... deckte er Spuren des Lebens auf, horchte und tastete er gewissermaßen am Leben selbst, um dessen elementare Kräfte und Impulse aufzuspüren. Für Generationen von Künstlern hat er damit eine neue Sensibilität eröffnet ... Material ist Leben in elementarster Form ... Material ist für Joseph Beuys etwas Beseeltes ... Material wird verstanden als ›Energieträger‹, und Energie ist ... allgemeine mythische Lebenskraft, die natur- oder gottgegeben in Dingen oder Stoffen ruht ...« (Lucius Grisebach: »Joseph Beuys«, im Kat. *1945/1985*, S. 241 ff.)

Zur Erinnerung: hier wird nicht für schäbig aussehende Biokost geworben, sondern ... Sondern? Wohin man schaut, die Beuys-Exegeten verpassen ihrem Heiligen ständig Vitaminschocks, weil diese »fast übermenschliche Kunstanstrengung, die sich in den Werken ... sehr physisch verkörpert und zugleich ins Numinose erhebt« (H. A. Peters im Kat. *Neue Figuration*, S. 59), sich der rein *ästhetischen* Erfahrung versagt. Wenn das Wunder der Transsubstantiation geschehen, wenn die alltäglichen Materialien durch das Wort des Kunstklerus ins Numinose gehoben sind, kann man nur noch knien. Das Dumme ist freilich, daß dieses Ritual, wenn es nicht nur als religiöses, sondern auch als ästhetisches gelten soll, durch seine Wiederholung entwertet wird. Es müssen deshalb immer neue Materialien ausgewählt und geheiligt werden. In den siebziger Jahren schien der Vorrat noch unerschöpflich: Warenhäuser, Müllkippen, die Restnatur. Dieser letzteren nahm sich, nach Land-Art und Body-Art, vor allem die Öko-Kunst an. Sie trieb Raubbau. Torf, Antarktiseis, Elbwasser, Blütenpollen, Kresse, Mangold, Kartoffeln, Bienen, schlüpfende Küken, dampfende Pferde – fast alles war schon dran. Ein Problem für den Kritiker. Seine Zaubersprüche werden immer komplizierter. Und immer irrealer. »Der Baum als Totem, als Ahne und Verwandter des Menschen, als zauberischer Helfer, der nicht getötet oder verletzt werden darf, verkörpert am weitestgehendsten ihre [Louise Stomps'] Vorstellung von einer Einheit Mensch-Natur« (Petra Felber, *SZ* 29. 8. 89). Das paßt zwar nicht so recht zu dem Umstand, daß hier Baumstämme *behauen* wurden, aber es ist schön gesagt und ganz auf der Höhe des Zeitgeists. Auch zu Wolfgang Laibs Haselnußblütenstaub wurde viel

Schönes gesagt, Versenkung, Anbetung, Epiphanie. Aber ist es ein schonender, ein ›meditativer‹ Umgang mit dieser Offenbarung der Natur, wenn man Laib immer weiter sammeln läßt? Und kann man noch den Raubbau am Carrara-Marmor für ›große Gesten‹ verurteilen, wenn man den Duft der 520 x 480 cm großen Wachswand genießt? Das geht nur dann, wenn man mit Rudolf Heinz (*Omissa aesthetica*, Essen 1987, S. 170) Wachs als »Travestie des geistigen Bands, der transzendentalen Einheit der Apperzeption« begreift, dann bedeutet es »den Dispens von arbeitender Autorschaft, Subjektivitätszurechnung«: der Duft ist weg und der Autor auch.
Oder nehmen wir Hans Haakes Brutkästen, in denen sich für den Kunstfreund Küken entwickeln: Das will reflektiert sein! »Haakes Kunstwerk entstand nicht nur in einer bestimmten Realzeit, es zeigte diese wirkliche Zeit auch als Inhalt des Werkes. Der Betrachter wird Teilnehmer dieser Realzeit. Seine Sehzeit fällt mit dieser Realzeit zusammen. Natur und Kunst kommen überein« (*Ressource Kunst*, S. 62). Oder denken wir an Nils-Udo, dem bisher »unberührte Natur als künstlerischer Werkstoff, als Kulisse für moderne Andachtsbilder« diente; nun will er, vom jüngsten Zeitgeist geküßt, auf den Münchner Marienhof einen pyramidenförmigen Berg mit Almwiesen und Bächen setzen, dessen vier Segmente sich hydraulisch öffnen und schließen, computergesteuert – wie deutet man das? Ist es, fragt Christoph Wiedemann (*SZ* 13. 11. 89), noch »zeitgemäße Umformulierung romantischer Naturauffassung« oder »nur warnende Vision«?
Die Kunstkritik wird die Geister, die sie rief, nicht mehr los. Über Jahre hin hat sie die ihr so teuren Materialien mit Leben, Energie, Substanz aufgeladen, sie zur schieren Unmittelbarkeit und Transzendenz getrimmt, und die Künstler boten ihr immer hemmungsloser solche Edel- und Ekelmaterialien an, in der verständlichen Erwartung, sie zur Kunst verklärt zu sehen. Die Kritiker tun ihr äußerstes: »In seinen neuen Objektkästen schafft er [H. P. Adamski] es spielend, Schönheit zu suggerieren, obwohl das verwendete Material, Silikon, eklig ist ... Um die Ambivalenz unserer Gefühle zu steigern, setzt er in die an menschliche Exkremente erinnernden Silikonhaufen Talmi-Schmuck« (Hanne Weskott, *SZ* 21. 9. 89). Am Ende ist alles beliebig – eklig-schön. Die Wandlung von banalem Brot und Wein in kunsttheologisches Fleisch und Blut führt in den Warenfetischismus, dem die Kunstreligion schon immer zugetan war. Frank Barth und Thomas Wulffen, die Inspiratoren von *d&s*, haben es gesagt: »Das Changieren zwischen den Zeichenebenen ist das Resultat alternierender Scharfstellung im Rezeptionsapparat des Betrachters. Diese Betrachtungsweise macht den Staubsauger zum Kunstwerk, das Alltabsobjekt zum ästhetischen Bild« (Kat. *d&s*, S. 12). Bei dieser schönen Aussicht möchte man fast Willy Hochkeppel

zustimmen, der dafür plädiert, daß Kunst zu einem »entmaterialisierten, rein geistigen Geschehen« werde: »Längst wäre es ja an der Zeit, daß Christo kein Gebäude mehr verpackt und de Maria kein Erdloch mehr bohrt. Es genügt, solche Projekte zu sagen ...« (*Kunstforum* Bd. 100, S. 214). Dann wären die Kunstkritiker die Kunst, auf die sie einen wahrhaft sublimen Haß zu haben scheinen, endlich los; der Kommentar wäre das Werk.

5. Der Sinn des Kommentars

»Auf die Kunst übertragen, bedeutet die Entgrenzung des Wirklichkeitsbegriffs zunächst einmal das Verschwinden von Kategorien wie Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit. Bilder werden heute nicht mehr originär erfunden. Sie sind das Ergebnis geistiger und interpretatorischer Kombinatorik.« (Christoph Wiedemann, *SZ* 14. 12. 89)

»Kunst und ihre Interpretation gehören innig zusammen ... Die beiden Sprachsysteme, Bildsprache und Wortsprache sind inkommensurabel, aber sie ergänzen und bedürfen einander. Ich glaube, daß dies schon immer so war, und wer weiß, ob nicht schon der Medizinmann oder Schamane in der Steinzeithöhle mit der Erklärung der Felsmalerei begonnen hat, ihre Magie den aufbrechenden Jägern mit auf den Weg gebend ...« (Wieland Schmied, *Die Zeit* 2. 12. 1988)

Der letztere Passus steht in der Entgegnung auf Günter Kunerts wunderliche Polemik gegen die zeitgenössische Kunst, der er ausgerechnet Mangel an Sinn, an Transzendenz vorwirft (*Die Zeit* 2. 12. 88). Ja hat er denn nie einen Katalogtext gelesen! Wieland Schmied, der Ausstellungsmacher und Akademiepräsident, schickt die Post zurück: »Ich wage zu sagen: nie hat Kunst so viel Sinn produziert wie im 20. Jahrhundert ... Ich fühle mich oft geradezu erschlagen vor lauter Sinngebung und Weltdeutung ...« Doch diese »Botschaft« verstehe nur, wer ihre »Sprache« erlerne. Der Kunstkritik kommt es demnach zu, die Sprache der Werke für die Laien zu übersetzen. Aber der Hinweis auf den Schamanen sagt mehr: Es ist die Kunstkritik, die jenen Sinn produziert. Vor allem den Unsinn.

Das Elend der heutigen Kunstkritik, und nicht nur der deutschen – es gibt ein paar rühmenswerte Ausnahmen, die prominenteste ist sicher Eduard Beaucamp –, kann kaum denen angelastet werden, die unter meistens miserablen Bedingungen für Zeitungen und Zeitschriften schreiben. Wer sich da weigern würde, heiligen Schleim zu flechten, wäre erledigt; es gibt nur die Wahl zwischen orthodoxem und alternativem Schleim. Er fließt aus dem Glauben an die Kommentarbedürftigkeit der modernen Kunst, der von tausend Gebetsmühlen geklappert wird. Mitunter knirscht es in der Mühle, es kommen fast ketzerische Formulierungen heraus wie die vom »Philoso-

phischwerden des künstlerischen Prozesses selber« (Florian Rötzer) oder vom »Kunstwerk, das von der Theorie überhaupt erst produziert wird« (Werner Hofmann); man hört sogar, daß »das Schreiben über Kunst, die Theorie, an die Stelle des tradierten Werkes rückt«, ja: »Das Gespräch über Kunst wird zur Kunst durch die Person des Künstlers« (W. M. Faust, *Kunstmagazin* 3/1978). Aber wenn dieses Gespräch, vor allem das Beuyssche »System der permanenten Konferenz«, dieses ewige Gerede über Kunst und Leben, das am Ende sogar der Gemeinde peinlich war, selber Kunst ist, unterliegt es eben auch der Deutung, kurz: »Die institutionalisierte Rede über Kunst behält die Oberhand« (Peter Bürger, *Kunstforum* Bd. 100, S. 212).

Zur Legitimation dieses Anspruchs dient Hegel. Der hatte in der Einleitung zu den Ästhetik-Vorlesungen gesagt:

»Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt ... Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewohnheit des Meinens und Urteilens über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen, sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, daß er selber innerhalb solcher reflektierender Welt und ihrer Verhältnisse steht ... Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks ... unserer denkenden Betrachtung unterwerfen ...« (Theorie-Werkausgabe Bd. 13, Frankfurt 1970, S. 24 f.)

Werner Hofmann nennt diese Sätze prophetisch (*Anhaltspunkte*, Frankfurt 1989, S. 298 ff.). Aber dann war Hegel ein schlechter Prophet. Nicht die Reflexion hat die heutige Kunst überflügelt, sondern ein finsterer Spiritualismus. Wir sind nicht, wie Hegel es für seine Zeit sah, »darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können« (S. 24), wir sind hinter diesen Stand der geistigen Bildung zurückgefallen – jedenfalls wenn man dem Kunstklerus glaubt, der schon seit der Nachkriegszeit seinen missionarischen Auftrag erfüllt und über der Rechtgläubigkeit der Gemeinde wacht. Ketzerische Stellungnahmen, zumal von bildenden Künstlern, werden freilich nicht mehr, wie in der Nachkriegszeit, als braun oder rot bekämpft – sie gehen in die Abseitsfalle, man hält sich nicht damit auf.[15] Nur wenn ein Abtrünniger aus der Zunft wie Jost Nolte (*Kollaps der Moderne*, Hamburg 1989) sich über das Allerheiligste, Joseph Beuys – oder schlimmer noch: über die Beuys-Gemeinde – mokiert, dann wird er fertiggemacht: »deutsche Stammtischmentalität« (Gottfried Sello, *Die Zeit* 13. 10. 89). Seltsam, daß gerade in Sachen Beuys so gern der ›deutsche Stammtisch‹ bemüht wird, der doch sonst nicht ins Blickfeld der Kulturhüter tritt; auch der legendäre ›Mann auf der Straße‹ dient oft als gräßliches Feindbild – vielleicht für die »Myriaden von Emma Bovarys«, die Beuys

anstelle des fernen Bhagwan liebten, weil er ihnen ein bißchen Metaphysik anbot, wie Hans Platschek in seinem Nachruf bissig bemerkt (*Die Zeit* 30. 1. 86). Wie auch immer: die »populistische Empörung in Ost und West« (Hermann Pfütze) ist eine fromme Lüge, die nur Löcher im Hemd des Heilers stopft.

Die Gegenprobe: Als im September 1987, pünktlich zum Honecker-Besuch in Bonn, ein Gegenbesuch von Beuys (er war ja schon tot) in der DDR genehmigt wurde, regten sich im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen* zum ersten Mal Zweifel an der Wunderkraft dieses Werks: »Könnte es sein, daß wir die provozierende Kraft von Abstraktion und Aktionismus überschätzt haben? Das ursprünglich anarchistische Moment längst an Sprengkraft verloren hat? ... Handelt es sich nur mehr um ein historisches Phänomen, in Ehren ergraut und von seniler Harmlosigkeit? Dann freilich braucht auch der Osten nichts mehr zu befürchten ...« (Martina Wehlte-Höschele, *FAZ* 8. 9. 89). Der Westen hat ja ohnehin die ›soziale Plastik‹ längst in Kultstätten verbannt.

Man tritt dem deutschen Kunstklerus sicher nicht zu nahe, wenn man bezweifelt, daß er glaubt, was er verkündet; die Vorstellung, daß er es täte, wäre gar zu bedrückend. Aber die Gemeinde soll glauben, was ihr verkündet wird, und wenn jemand es nicht tut, kann das nur daran liegen, daß er nicht ›versteht‹: Noltes »reaktionäres Buch« über den Kollaps der Moderne »wäre niemals geschrieben worden, hätte der Autor einen der wenigen sachkundigen Galeristen getroffen«, sagt allen Ernstes einer aus der Zunft.[16] Die Tyrannei des Verstehens breitet sich gefährlich aus, nicht nur im Feld der bildenden Kunst, aber hier mit besonderer Wut über jeden, der etwas durchaus zu verstehen meint und trotzdem nicht erschauert.

Was aber soll verstanden werden? Denn irgendeinen Inhalt muß der Glaube ja haben. Hier zahlt der Kunstklerus die Zeche seines eigenen Sprungs ins Andere, in die Maßlosigkeit der Begriffe. Es geht ihm wie der zur selben Zeit erblühten ›Humanistischen Therapie‹, mit der er überhaupt vieles teilt. Beide versprechen ihrer Klientel Erlösung – und ändern nichts. Beide empfehlen immer neue Wege des Heils – und keiner führt hin. Tatsächlich bezeichnet die Kunstkritik seit ein paar Jahren die Begegnung mit Kunst, egal fast mit welcher, als *Therapie*. Norman Rosenthal (Kat. *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1985, S. 11) sagt es ganz allgemein: »Es geht um Kunst als therapeutische Betätigung, als Weg zu einer besseren, erhabeneren Form des Lebens.« Aber es gibt nicht nur einen Weg dorthin, sondern mehrere und immer neue. Die Aktionskünstler haben »in den sechziger Jahren angefangen, die Erwartungen des Publikums zu zerschlagen und so eine neue Wahrnehmung zu schaffen« (Georg Jappe, *feder*

8/89). Auch die berühmte Beuys'sche Therapie zielt auf »die Durchbrechung verkrusteter Denkstrukturen und einseitiger Klassifizierungsmuster« (Verspohl, a. a. O., S. 37). Ähnlich das Angebot von Baselitz oder Polke oder Richter: »beständige Überprüfung eingefahrener Wahrnehmungen, schablonenhafter Denkschemata und routinemäßiger Gefühlsreaktionen« (Klaus Honnef, a. a. O., S. 94). Die Minimal-Art hingegen verspricht »ungeheure Sensibilisierung gegenüber dem Alltag«, »Engagement für die eigene Innerlichkeit« und »Erweiterung des Bewußtseins ... auf das Ganze der Welt« (Britta Schmitz im Kat. *1945/85*, S. 280). Härter verfährt die neue figurative Schule, sie will »den Betrachter überwältigen und ihn zwingen, über seine normalen Vorstellungen und Alltagsphantasien hinauszublikken«, damit »das Volk sich authentisch erneuern kann« (Donald Kuspit im Kat. *Neue Figuration*, S. 15). Und endlos so weiter, bis zur »Exaltation des Selbst« im Zeichen des Erhabenen, die Lyotards Jünger uns heute andienen, während Jan Hoet für die *documenta 9* (1992) fast bescheiden eine Schau verheißt, die »die Mentalität der Leute ändert« (*Kunstforum* Bd. 100, S. 471).

Wiederum: man tritt den Kunstpflegern wohl nicht zu nahe, wenn man ihnen nachsagt, daß sie trotz all der Wahrnehmungswechsel, Mentalitätsveränderungen, Bewußtseinserweiterungen und sonstiger Folgen der Intoxikation, der sie sich seit gut zwanzig Jahren unterziehen, noch ganz normale Menschen sind. Oder unterziehen sie sich gar nicht? Predigen öffentlich Wein und trinken heimlich Wasser? Gleichviel. Kunst als Therapie, das ist immer noch besser als gar nichts mehr von dem Widerstandspathos, das in den sechziger Jahren die Kunstszene bewegte und seinerseits nur ein politischer Nachhall des ästhetischen Aufbruchs war, der die Klassische Moderne schuf. Alle die schönen Wörter aus dem Kunstvokabular jener heroischen Zeit, die der Kunstkritik so kräftige Farben gaben – Provokation und Irritation, Rebellion und Subversion, Skandal und Schock usw. –, sie werden zwar von der kunstphilosophischen Predigt noch mitgeschleppt, aber für die Tagesarbeit taugen sie nicht mehr. Aus vollem Herzen oppositionell ist die Kunstkritik heute nur noch in den leider so seltenen Fällen, wenn sie gegen den Staat oder den Stammtisch aufstehen kann. 1989 gab es dafür ein paar Gelegenheiten, zum Beispiel als in New York Richard Serras Stahlplastik *Gekippter Bogen* ihren öffentlichen Platz räumen sollte oder als über die Subventionierung »unzüchtiger Kunst« wie Andres Serranos *Piss-Christ* ein Streit ausbrach. Die deutschen Kunstkritiker erwärmten sich daran, aus Mangel an hausgemachten Skandalen. Schließlich hatte der Bayerische Staat doch noch ein Einsehen und verweigerte einem »geschmacklosen« und »Empörung hervorrufenden« Werk die Förderung, was der *Süd-*

deutschen Zeitung (4. 11. 89) Gelegenheit gab, mannhaft zu protestieren: »Aber ist es in Bayern denn die Aufgabe der Kunst, nur geschmackvolle Farbtupfer zu liefern? Muß denn Kunst nicht gerade aufrütteln, irritieren, Betroffenheit auslösen?«

Ansonsten hört man solche nostalgischen Töne nur noch in der beflissen alternativen Kunstszene: »*Ressource Kunst* steht in der Tradition der subversiven Moderne, fügt ihr jedoch eine für verloren gehaltene utopische Dimension hinzu«, nämlich die einer »*brüderlichen* Beziehung zwischen den Menschen und den Elementen« (Kat. S. 22). Utopie scheint heute auf Wünschelruten zu setzen, Subversion ein Seelenwärmer zu sein. Widerstand ist ohnehin längst zur Anpassungsleistung verkommen; die Künstler laufen der Bereitschaft des Publikums, sich therapeutisch provozieren zu lassen, hechelnd hinterher.[17] Aber die eigentliche therapeutische Arbeit leisten die Kommentare. Die vom Kunstklerus empfohlene Andacht vor Ikonen gilt weit mehr dem Schwulst, der auf den Schrifttafeln daneben steht. Und haben die Leute nicht recht? Sind nicht – wie bei der Berliner Beuys-Schau 1988 – die Flachware-Orakel (nebst den Katalog-Sermonen) heute die wahren Ikonen? Was die Exponate selbst betrifft, so halten wir Laien es eher mit Hegel (S. 141): Mögen wir noch so beeindruckt sein – »es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr«. Oder nur so wie gestern bei der Gruppentherapie: Meditation als Entertainment.

Was bleibt dann von der Anstrengung der Kunstkritik? Fast nichts, sagt Walter Grasskamp und nennt gute Gründe für das »Verblassen ihrer publizistischen Macht«.[18] Der Markt jedenfalls kümmert sich wenig um die Orakelsprüche aus Kritikermund, am wenigsten dann, wenn sie eine neue Richtung verdammen. Die Pop-Art und die Neuen Wilden haben sich *gegen* das Mehrheitsvotum der deutschen Kritiker durchgesetzt, und zwar in Windeseile. Ähnlich ist es heute bei der New Yorker Appropriation-Art, die, kaum als »hochgeputschtes Provinzproblem« entlarvt (Wolfgang Max Faust), bundesweit als Kunstmarktkunst reüssiert. Auch das ist eine Art Wirkung. Es mag ja stimmen, daß die deutschen Kritiker im Fall der Neuen Wilden und der New Yorker Smarten am Ende (nach ein paar Jahren im ersten, nach ein paar Monaten im zweiten Fall) recht behalten. Aber behalten sie auch mit den Rühmungen recht, die sie fast allem zuteil werden lassen, was heute im Kunstbetrieb auftritt? Auf das Rechthaben kommt es nicht an. Der Weg der Kunstkritik war immer mit Fehlurteilen gepflastert. Doch es war ein Weg, kein Morast. Trotzdem läßt sich sagen, daß der heutige Morast für den Kunstbetrieb ganz unverzichtbar ist: als ›geistiger‹ Nährboden für einen quasireligiösen Kunstboom, der – in Produktion und Konsumtion – fast jeden Unfug deckt. Der Kritiker steht blöd daneben: ein

Alchemist, der sich anheischig machte, Dreck in Gold zu verwandeln, und der nun zusehen muß, wie andere, ihn wörtlich nehmend, den Dreck als Gold in die Tasche stecken oder verscherbeln; so hatte er es nicht gemeint.

Epilog: Heimleuchten

Unser Mann aus Weimar oder Wandlitz ist inzwischen in den Hamburger Deichtorhallen eingetroffen und staunt. Was er gelesen hat, ist ihm entfallen. Nur eine Mahnung des Katalogs beherzigt er: »sich dem Gegenüber zu öffnen, die Strukturen des eigenen Ich durchlässig zu machen für dessen Eigentümlichkeit« (S. 17). Nun öffnet er sich also diesen Eigentümlichkeiten, die da, feierlich arrangiert, herumstehen, -hängen, -liegen. Die meisten kommen ihm sehr merkwürdig vor, insbesondere die Materialschlachten um das Erhabene. (Bei ihm zu Hause nennt man das ›Sekundärmaterial‹ und sammelt es in Lagern, um es der Volkswirtschaft wieder zuzuführen.) Anderes erinnert ihn an Kafkas Odradek, aber so, als wäre ein flüchtiger Einfall zu seiner Fratze erstarrt. Und trotzdem: vor dem einen oder anderen dieser seltsamen Dinge verweilt er, sagt »Ah« oder »Oh«. Dann fällt ihm vielleicht eines der suggestiven M-Wörter aus seiner Lektüre ein, Magie oder Mythos, Mystik oder Meditation. Er verscheucht es schnell. Nicht aus Angst vor einem benachbarten M-Wort, Marketing – er könnte sich ohnehin nichts von alledem kaufen. Sondern weil er, staatskunstgeschädigt, jeder Orthodoxie gegenüber mißtrauisch ist. Er will nicht schon wieder einer *propaganda fidei* erliegen.

Anmerkungen

1 Jewgeni Barabanow: »Sprachlose Gelehrte. Ungelöste Fragen in der sowjetischen Kunstwissenschaft«, *FAZ* 23. 8. 89.
2 Michail Lifschitz: *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop Art*, Dresden 1972, S. 146.
3 Klaus Honnef: *Kunst der Gegenwart*, Köln 1988, S. 132.
4 Michael Govan: »Meditationen über A = B«, im Katalog *Neue Figuration*, 1989, S. 42.
5 Katalog *Einleuchten*, Hamburg 1989, S. 61. Der ohne Autor und Quellenangabe abgedruckte Text zu Beuys (er stand bereits im Katalog *Zeitgeist*, scheint Szeemann also sehr am Herzen zu liegen) stammt von Georg Jappe, *FAZ* 11. 2. 69.
6 Dietmar Kamper: »Simulation und Differenzdenken«, Katalog *d&s Ausstellung*, Hamburg 1989, S. 146.
7 *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, Hg. Maurice Tuchman und Judy Freeman, Stuttgart 1988.

8 Vgl. dazu die Polemik von Hans Platschek: »Phrasenmüll und Inserate« (1966), nachgedruckt in: *Über die Dummheit der Malerei*, Frankfurt 1984, S. 35 ff.

9 Hans Platschek: »Schwierigkeiten beim Schreiben über Kunst«, in: *Von Dada zur Smart Art*, Frankfurt 1989, S. 118.

10 Benjamin und Adorno sind nicht ganz unschuldig an dieser Springprozession. Benjamin war in den siebziger Jahren der Abgott der ›mikrologischen‹ Deutung (das Weltall braust in einem Siedewürstchen), die auch der Minimal-Art zugute kam. In den achtziger Jahren wurde plötzlich Adorno, er hat es weiß Gott nicht verdient, von der postmodernen Connection entdeckt und neben Derrida und Lyotard (oder Heidegger) als Kronzeuge angeführt – für eine ›Dekonstruktionismus‹ genannte Betroffenheitsästhetik, die Adornos strikte Produktionsästhetik auf den Kopf stellt. Gern zitiert wird z. B. sein Bild vom Kunstwerk, das, einem Feuerwerk gleich, aufleuchtet und vergeht. Die Betonung liegt dabei auf dem Verschwinden des Werks, aber bei Adorno muß es erst einmal geleuchtet haben. Sein Begriff dafür, *apparition*, gründet in einer ästhetischen Erfahrung, die heute – mit den Werken – zu verschwinden scheint.

11 Vgl. dazu Lothar Baier: »Zeichen und Wunder«, *Kursbuch 84*, 1986, S. 25 ff.

12 Zitiert im Katalog *Neue Figuration*, 1989, S. 15. – Während die Kunstkritiker sich heute fast akademisch äußern, schrecken die Ausstellungsmacher, die sich gern als Künstler sehen, vor keinem Kitsch zurück.

13 Zitiert von B. Buchloh im Katalog *Andy Warhol Retrospektive*, Köln 1989, S. 52.

14 Vgl. Jürgen Weber: *Entmündigung der Künstler*,Köln 1987, S. 222. Die frühen Jappe-Zitate verdanke ich im wesentlichen diesem Buch.

15 Aus den letzten Jahren wären zu nennen: Jürgen Weber: *Entmündigung der Künstler*, 3. Ausg. 1987; Klaus Fußmann: *Die verschwundene Malerei*, Berlin 1985; Hans Platscheks Aufsatzsammlungen *Über die Dummheit in der Malerei*, Frankfurt 1984, und *Von Dada zur Smart Art*, Frankfurt 1989.

16 Karlheinz Schmid in: *ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, Bd. I (München), München 1989, S. 195.

17 Vgl. dazu Walter Grasskamp: »Das Elend der Provokation«, in: *Die unbewältigte Moderne*, München 1989, S. 66 ff.

18 »Kunstmarktkater«, a. a. O., S. 58 ff.; siehe auch W. Grasskamp: »Bilderstreit«, *Jahresring 36*, 1989, S. 215.

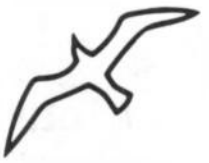
TRANS ATLANTIK

Das Kulturmagazin

Wer auf TransAtlantik abfliegt , hat den besten Einblick , den schärfsten Durchblick und den größten Überblick

Das Kulturmagazin mit einer weitgespannten Thematik, die sich nicht in Rezensionen, Kritiken und Bildberichten über Ausstellungen und Festivals erschöpft.

Wer TransAtlantik liest, begreift mehr von dieser Welt. TransAtlantik erscheint jeden Monat – mit einem europäischen Kulturfahrplan und SeitenSprüngen über Bücher, Autoren, Märkte.



Erhältlich für DM 8,– im Bahnhofsbuchhandel und bei ausgewählten Zeitschriftenhändlern.

Im Jahresabonnement für DM 84,– bei
TransAtlantik Verlagsgesellschaft mbH
Abonnenten-Service, Postfach 11 02 93, D-2000 Hamburg 11

Luchterhand Literaturverlag

Helga Schubert
Judasfrauen

Zehn Fallgeschichten weiblicher Denunziation im »Dritten Reich«

Wie kommt es, daß Frauen im »Dritten Reich« zu Denunziantinnen wurden? Es waren Männer, die verhafteten, die Urteile fällten und sie vollzogen, aber Frauen, die denunzierten.
Helga Schubert wagt es als eine der ersten, von der Schuld der Generation der Mütter zu sprechen.
176 Seiten. Gebunden. DM 29,80

Helga Königsdorf
Ungelegener Befund

Ein Biologe stößt bei den Arbeiten an einer Festschrift für seinen verstorbenen Vater, der sich nach dem Krieg in der DDR verdient gemacht hat, auf dunkle Flecken in dessen Vergangenheit. Die Konsequenz, mit der er alle Ehrungen des Vaters absagt, kommt ungelegen. Eine literarische Studie über das Verschweigen gestern und heute.
»Helga Königsdorfs Erzählungen haben mit dazu beigetragen, das marode Land der DDR erkennbar zu machen.«
Wolfgang Werth, Süddeutsche Zeitung
Erzählung. 120 Seiten.
Gebunden. DM 28,–

Andrej Bitow
Das Licht der Toten

Erinnerungen an die Realität

Von Reisen durch Raum und Zeit auf der Suche nach der verlorenen Realität handeln die Erzählungen des aus Leningrad stammenden Autors. Bitow, einer der bedeutendsten russischen Schriftsteller der Gegenwart, soeben mit dem Alexander Puschkin-Preis 1990 ausgezeichnet, »gehört zu den Schriftstellern, die die politischen Veränderungen in der Sowjetunion geistig vorbereiteten« (Sybille Cramer, WDR).
Ausgewählt und übersetzt von Rosemarie Tietze. 240 Seiten.
Gebunden. DM 34,–

Christoph Hein
Die fünfte Grundrechenart

Aufsätze und Reden 1986–1989

Christoph Hein gehört zu den Wegbereitern der Umgestaltung in der DDR. Der Band sammelt neben Essays zu Ästhetik und Politik auch die aktuellen Reden, mit denen Hein die Beendigung des »Schlafs der Vernunft« forderte.
248 Seiten. Broschur. DM 28,–

Christa Wolf
Ein Arbeitsbuch

Studien, Dokumente, Bibliographie

Eine Sammlung wichtiger Aufsätze von Schriftstellern, Literaturwissenschaftlern und Kritikern über Christa Wolf und ihr Werk. Mit umfangreicher Bibliographie. Unentbehrlich für alle, die sich näher mit der Autorin beschäftigen oder über sie arbeiten wollen.
Herausgegeben von Angela Drescher
560 Seiten. Broschur. DM 39,80

Kindheit im Gdańsk der Nachkriegszeit.
»Ein ungewöhnlich schöner Roman, ein wahres Fest für Leser.«
Roman. Aus dem Polnischen von Renate Schmidgall. 288 Seiten.
Gebunden. DM 36,–

Gottfried Knapp
Der Geschmack der Gremien

Die Misere ist bekannt: Millionen rechts, Millionen links, die darbende Kunst in der Mitte. Auf der einen Seite werden Millionen abgeschöpft, wirken die Mächte des Markts, regieren die Vermittler. Auf der anderen Seite werden Millionen verschoben, regiert der Stumpfsinn der Gremien, der Geschmack der Unbefugten. Überall dort, wo Geld im Spiel ist, verliert die Kunst ihre Souveränität, ihren Selbstvertretungsanspruch, werden Künstler entmündigt. Was Kunst ist, bestimmen die anderen.

Her mit den Gremien! fordern darum all jene, die vom Markt übergangen werden; weg mit den Gremien! fordern die anderen, die am Segen der öffentlichen Förderungen keinen Anteil haben. Zwischen Kunst und Öffentlichkeit kommt es also in den Jahren der Prosperität zum Konflikt. Je mehr Gelder im Umlauf sind, desto bereitwilliger begeben sich die Künstler in Abhängigkeit, desto rascher verraten sie ihre Ideale. Der Kunstbetrieb hat stromlinienförmig verkrüppelte Existenzen hervorgebracht: die einen malen dem Zeitgeist nach dem Mund; die andern haben in vorauseilender Unterwürfigkeit jede künstlerische Individualität abgelegt.

»Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn; Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.« Es fällt schwer, eine Auslassung über die Rituale der öffentlichen Kunstförderung in der Bundesrepublik nicht mit Schillers berühmten Sätzen zu beginnen. Alle Gelder, die aus öffentlichen Töpfen in Richtung bildende Kunst fließen, werden von »wenigen«, von ausgewählten Gremien, unter den Künstlern verteilt; die »Mehrheit« scheint ausgeschaltet zu sein – und doch ist so etwas wie »Verstand« nirgends zu entdekken, ja die künstlerischen Ergebnisse bleiben in der Regel weit unter dem Standard, den die Kunst dort erreicht, wo sie nicht gefördert, nicht von Wohlmeinenden geschoben, nicht manipuliert wird.

Die Erklärung dafür fällt nicht allzu schwer. Auch die »wenigen«, die bei der Auswahl das Sagen haben, treffen ihre Entscheidungen nach dem Mehrheitsprinzip. Eine Jury verlagert den Konflikt zwischen Kunst und Öffentlichkeit zwar in einen intimeren Rahmen, doch sie unterliegt den gleichen Gesetzmäßigkeiten wie die große Mehrheit, ja die Neigung zum kleinsten

gemeinsamen Nenner, zum Mittelmaß, bekommt in der überschaubaren Gruppe, wo jeder persönlich für seine Entscheidung einstehen muß, einen geradezu unwiderstehlichen Sog.

»Kunst am Bau«. Schon das Wort ist in seiner entlarvenden Häßlichkeit schwer zu überbieten. Irgendwann müssen das auch die Beteiligten gemerkt haben. »Kunst im öffentlichen Raum« heißt es seither euphemistisch in den amtlichen Verlautbarungen. Doch die Produkte sind durch die Umtitulierung nicht besser geworden. Immerhin wird mit der neuen Bezeichnung die Richtung angedeutet, in der sich das öffentliche Bewußtsein weitertasten muß, wenn in Zukunft über die Fördermittel aus staatlichen oder kommunalen Bauetats verhandelt wird.

Die Idee, bildende Künstler bei der Gestaltung öffentlicher Bauten zu Rate zu ziehen und sie so am großen Kuchen teilhaben zu lassen, stammt schon aus der Weimarer Republik. Damals, in der Pionierzeit der Moderne, als Werkbund und Bauhaus Handwerks-Euphorie verbreiteten, versprach man sich noch Wunderdinge von einer Zusammenarbeit zwischen Architekt, Maler und Bildhauer: eine inspirierte, humane, ästhetisch lebendige Gebrauchsarchitektur. Doch gab es damals kaum große öffentliche Bauaufgaben, bei denen man dieses Versprechen hätte erproben können.

Nach dem Zweiten Weltkrieg dann, als die Erinnerung an die makabre Einigkeit von Architektur und Bildhauerei im Dritten Reich zur Bewältigung anstand, verankerten die Politiker die unglückselig lockere Konstruktion namens »Kunst am Bau« im Gesetz. Sie dachten dabei weniger an eine ästhetische oder funktionale Verbesserung der unsäglichen Wiederaufbau-Architektur; wichtiger war ihnen, daß die Künstler am sozialen Aufstieg teilhatten. Die am Bau abgezweigten Gelder sollten eine materielle Grundversorgung garantieren. Mit anderen Worten: Die Öffentlichkeit glaubte, sich einer sozialen Verpflichtung durch eine Art Notgroschen – die bekannte Zwei-Prozent-Abgabe bei öffentlichen Großbauten – entledigen zu können. Genausogut hätte man die Künstlerhilfe auch an den Verteidigungshaushalt koppeln können. Tiefer wäre die Kunst unter militärischer Aufsicht auch nicht gesunken als unter den lustlosen Blicken der öffentlich bestellten Bau-Kunst-Gremien.

Macht man sich klar, wie diese Gremien zusammengesetzt sind, dann begreift man, warum die Kunst »am Bau« keine Chance hatte. Wie die Jurys der deutschen Architekten-Wettbewerbe sind auch die »Kunst am Bau«-Kommissionen jeweils zur Hälfte aus »Sach«kundigen (Sachpreisrichtern) und »Fach«kundigen (Fachpreisrichtern) zusammengesetzt. Die »Sachverständigen« haben beruflich nur mit der »Sache« zu tun, mit dem »Bau«, dem »Kunst« verpaßt werden soll.

In dieser Gruppe sind alle versammelt, die sich für Gebautes, für Architektur, für das Erscheinungsbild des öffentlichen Raums im allgemeinen und für die Funktion des speziellen Objekts im besonderen zuständig fühlen, also Parteipolitiker aller Couleurs, Vertreter der verschiedenen städtischen oder staatlichen Bauaufsichts- und Planungsbehörden, Abgesandte der vom Bau betroffenen Referate oder Ministerien und natürlich die Sprecher der künftigen Nutzer, also Schulrektoren, Stadtwerker, Chefärzte, Bibliotheksleiter oder hohe Verwaltungsbeamte; kurz: Figuren des öffentlichen Diensts, Personen, die alle beim gleichen Arbeitgeber im Brot stehen, alle materiell abhängig sind von Stadt, Land oder Bund. Zu ihnen gesellt sich ein in der Regel besonders hartnäckiger Gegner aller künstlich-künstlerischen Eingriffe: der Architekt, der seine bauliche Kreation vor fremden Händen zu schützen versucht.

In der Gruppe der »Sach«-Preisrichter treffen also Leute aufeinander, die in ihren Amtsstuben nie mit Kunst in Berührung kommen; in diesen Kommissionen aber sollen sie plötzlich richten über Kunst. Daß sie dabei, zur »Sache« gerufen, sich gerne als Sachwalter des gesunden Volksempfindens aufspielen, braucht nicht zu wundern. Ein gesundes Mißtrauen gegen individualistische Künstlereskapaden gehört schließlich zu den Grundvoraussetzungen ihres Standes. Man tritt den Sachpreisrichtern darum wohl kaum zu nahe, wenn man behauptet, daß sie die Prozedur der Zwangs-Bekunstung als lästige Pflichtübung absolvieren.

Würde auf der andern Seite der Kommission – bei den Fachpreisrichtern – eine Gruppe von engagierten Kunst-Enthusiasten mit Phantasie und Intelligenz dagegenhalten, wären von den »Kunst am Bau«-Gremien wenigstens kontroverse Entscheidungen zu erwarten. Doch die Herren, deren »Fach« die Kunst ist, sind ihrerseits vielfältig befangen, ja »Sach« und »Fach« sind sich oft zum Verwechseln ähnlich. Der Part der »Kunst« wird von Personen bestritten, die zwar einschlägige Berufserfahrungen haben, aber in ihrem Urteil nicht unabhängig sind. Daß sie für diese Jury ausgewählt wurden, verdanken sie nicht ihrer künstlerischen Leistung als Maler, Bildhauer oder Goldschmied, sondern ihrer Funktion in der Öffentlichkeit, ihrem sozialen Stand. Noch nie wurde ein verbandsunabhängiger Künstler in einer dieser Kommissionen gesichtet. Einer Berufung wert erachtet werden nur die Repräsentanten des offiziösen Kunstbetriebs, die Professoren und Lehrer der jeweils zuständigen lokalen oder regionalen Kunstschulen und die Direktoren der ortsansässigen Museen, also die Kunstsachverständigen des öffentlichen Dienstes, die den gleichen politischen Instanzen verpflichtet sind wie die Amtsinhaber auf der »Sach«-Seite.

Die einzigen Mitglieder der Kommission, die nicht direkt den Ministerien

und Referaten unterstehen, sind die Abgesandten der Künstlergenossenschaften, der Kunstvereine und der Berufsverbände. Sie sollen laut Satzung den freien Teil der Künstlerschaft in den Entscheidungsgremien vertreten, können aber unter dem Druck der Verbands-Ideologien und der Vereinskollegen nur die Interessen der eigenen Gruppe verteidigen. Ein Plädoyer für freiere Formen der Kunst, wie sie auf dem von den Verbänden mißtrauisch beäugten freien Markt selbstverständlich sind, ist von ihnen kaum zu erwarten, solange sich das, was in ihrer eigenen Umgebung produziert wird, so leicht auf dem Bau losschlagen läßt.

Die »Kunst am Bau«-Kommissionen sind also nie das gewesen, was sie dem Gesetz nach sein sollten: ein Spiegel der pluralistischen Gesellschaft. Sie geben allenfalls einen Einblick in die beeindruckende Spartenvielfalt des öffentlichen Dienstes, bieten ein anschauliches Abbild unserer verwalteten Welt, repräsentieren also all das, was dem Freiheitsprinzip der Kunst widerspricht, was die Kreativität einschränkt. Das Gremium – als Vermittler zwischen Kunst und Öffentlichkeit eingesetzt – hat sich in den Jahren der Praxis zum kunstfeindlichen Instrument entwickelt.

Doch nicht nur die Kommissionen sind schuld an der allgemein beklagten Misere. Auch das Verfahren selbst hat viele Mängel. Warum werden die Kunstjurys erst dann zusammengerufen, wenn die architektonische Planung längst abgeschlossen ist, also konzeptionelle Veränderungen, künstlerische Eingriffe in die Bausubstanz nicht mehr möglich sind? Die Architekten wehren sich mit Recht dagegen, daß inkompetente Gremien mit läppischen künstlerischen Versatzstücken an ihren fertigen Arbeiten herumbasteln. Für die eingeladenen Künstler aber ist das »Kunst am Bau«-Ritual die blanke Demütigung. Sie können sich allenfalls als Dekorateure oder Arrangeure empfinden. Ihre individuellen Kreationen verkümmern zu Applikationen, zur Kosmetik, sie schrumpfen zur peinlichen Beschönigungsgeste. Für den seriöseren Teil der Künstlerschaft kommt der Kuhhandel mit den Baufachleuten darum überhaupt nicht in Betracht. Die Zahl der potentiellen Preis-Anwärter – sie ist ohnehin schon recht niedrig, weil sich viele Formen der Kunst, etwa die Malerei, zur Anwendung in der Architektur kaum eignen – schrumpft also auf ein Minimum. Was übrig bleibt und sich den grotesken Zwängen und Bedürfnissen des Baus unterwirft, hat eine andere Bezeichnung als »das Letzte« kaum verdient.

Wie überall auf der Welt, wo extrem widrige Verhältnisse herrschen, entwickelten sich auch »am Bau« Sonderformen des Überlebens heraus. Eine strapazierfähige Abart von Kunst hat sich dort formiert, ja, heute stellt der »öffentliche Raum« etwas wie ein Biotop dar, in dem Kunstgewächse von oft abenteuerlicher Häßlichkeit gedeihen, Gebilde, die in Museen und Gale-

rien nie überleben könnten. Auch die Schöpfer dieser Kunstwerke bilden inzwischen eine eigene Gruppe unter den Künstlern. Einige von ihnen – die Meister des Genres – gehören zu den raren Großverdienern des Gewerbes. Sie können sich in der Gunst der Politiker und der Verwaltung sonnen und oft auch auf die Sympathie der »Mehrheit« berufen.

Brunnen sind die beliebtesten Möbelstücke im öffentlichen Raum. Dagegen wäre wenig einzuwenden, wenn sich das Wasser dort so geben dürfte, wie es von Natur aus ist. Doch in einer Zeit, in der selbst die Augen der Automobile auf Knopfdruck Tränen vergießen, können sich ernsthafte Kunstkommissionen mit so simplen Lösungen nicht zufrieden geben: Ein Kunstwerk muß schon etwas mehr transportieren, ein bißchen Gemüt, ein bißchen Humor; am besten kommt es an, wenn es auf die Magengrube, auf die Tränendrüsen und das Zwerchfell gleichzeitig drückt; dann weiß der Betrachter wenigstens, wie das Ganze gemeint ist. Aus diesem Grund halten ästhetisch Sensible in der Nähe von öffentlichen Gebäuden die Augen vorsichtig gesenkt. Denn überall lauern sie auf ihre Opfer, in jedem Hof springen sie einen an: die niedlichen Bronzetierchen, die derb-lustigen Menschen-Monster, die knorpligen Marmorstelen, die wie aus Seife geschnitzt wirken.

Daß die Kunst im öffentlichen Raum auch ganz anders aussehen könnte, führen seit einiger Zeit die großen Unternehmen in Deutschland mit beeindruckender Konsequenz vor. Sie zeigen, wie sich Gelder, die für Kunst bereitstehen, zur allgemeinen Zufriedenheit gewinnbringend anlegen lassen. Die Methode wurde, wie so vieles, was die Konzerne in den letzten Jahren für ihre Auftritte in der Öffentlichkeit gelernt haben, in Amerika und Japan entwickelt und erprobt. Kunst ist dabei ein Teil der »corporate identity«. So selbstverständlich, wie die Firmen prominente Architekten für alles Gebaute und ein Heer von agilen Designern, Graphikern und Textern für Verlautbarungen des Hauses engagieren, lassen sie sich auch von den obersten Kunst-Instanzen des Landes beim Kauf und bei der Aufstellung von Kunstwerken beraten. Sie suchen dabei offen die Konkurrenz mit den öffentlichen Sammlungen der Welt. In manchen Belangen dürfen sie sich sogar den Museen überlegen fühlen: Die große, beherrschende Skulptur vor dem Haupteingang des Verwaltungsgebäudes, das großzügige Wahrzeichen auf der Plaza oder im einladend weiten Foyer, das von einem der Großen des Jahrhunderts geschaffen wurde und darum in jedem Reiseführer erwähnt wird – damit können nur wenige Museen konkurrieren. Und auch die Sammlungen von neuer und neuester Kunst wachsen sehr viel schneller und folgerichtiger als die entsprechenden Abteilungen in den öffentlichen Kunstinstituten.

Wie groß der Vorsprung der Privatwirtschaft inzwischen ist, wird einem vor allem klar, wenn man das Heer der Gartenzwerge, das die »Kunst am Bau« auf die Bürger losgelassen hat, vor dem inneren Auge aufmarschieren läßt; die Wut über die Kunstkommissionen und ihre unerotische Form der Vergeudung von Steuergeldern ist dann nicht mehr zu unterdrücken.
Doch damit soll nicht das profitorientierte privatwirtschaftliche Modell der Förderung von Kunst als vorbildlich gepriesen werden. Es sei nur angedeutet, wie sich, bei geschickter Steuerung, die umfangreichen öffentlichen Kunstmittel zum Segen der Allgemeinheit anwenden ließen. Die demokratischen Ideale müßten dabei keineswegs aufgegeben werden. Man könnte durchaus beim Jury-Prinzip bleiben, müßte nur die Gremien von Grund auf neu besetzen. Die jüngsten Entwicklungen in der DDR haben uns wieder bewußt gemacht, wieviel unser demokratisches System wert ist, oder besser: wert sein könnte, wenn es nach den Prämissen, unter denen es geschaffen wurde, funktionieren würde. Jahrzehntelang haben in der DDR die Politiker – also die Chargen der Partei – allein bestimmt, was Kunst ist und öffentliche Anerkennung verdient. Jetzt, nach dem Sturz des politischen Systems, erhoffen sich die Künstler, daß sie, ohne politische Gängelung, allein mit ihren Werken, die Maßstäbe für die Kunst setzen können. Man kann sie schon jetzt beglückwünschen: Wenn sich das Rad in der DDR nicht zurückdreht, dann werden sie ihr Ziel sehr viel früher erreichen als ihre Kollegen in der Bundesrepublik, die zwar auf dem Papier schon immer das Recht hatten, in den Kunstgremien bei der Vergabe der öffentlichen Mittel und Kunstpreise mitzuentscheiden, aber in der Praxis fast regelmäßig von den Vertretern der Politik und der Verwaltung überstimmt wurden.
Über »Kunst am Bau« ernsthaft zu reden, lohnt sich erst dann wieder, wenn die alten, von den Politikern eingesetzten, von der Verwaltung und von den Künstlerverbänden dominierten Kommissionen durch Gremien ersetzt sind, in denen freie Künstler die Majorität haben, also unabhängige Leute vom »Fach« Vorschläge machen und Entscheidungen treffen können.
Auch die beste Jury wird aber erst dann Segen »am Bau« stiften können, wenn die Bedingungen, unter denen Architektur und bildende Kunst aufeinandertreffen, grundsätzlich verbessert sind. Der Pflichtbeitrag der Künstler darf nicht einer fertigen Architekturform übergestülpt werden, er muß in den Bau integriert sein, soll dort als ästhetische oder funktionale Bereicherung zu spüren sein, also nicht wie ein Schönheitspflaster von Konstruktionsfehlern ablenken. Das wird aber nur funktionieren, wenn der Architekt grundsätzlich bereit ist, einen Künstler schon bei der Konzeption zu beteiligen und ihm gewisse Bereiche der Gestaltung, etwa die Regie bei

der Farbwahl, zu übertragen. Wer die Praxis des Baualltags und die tiefsitzenden, durchaus verständlichen Animositäten zwischen Architekten und Künstlern kennt, der weiß, daß sich die im Idealfall kreative, für beide Seiten ergiebige Zusammenarbeit nicht per Gesetz und Verwaltungsvorschrift herbeizwingen läßt.

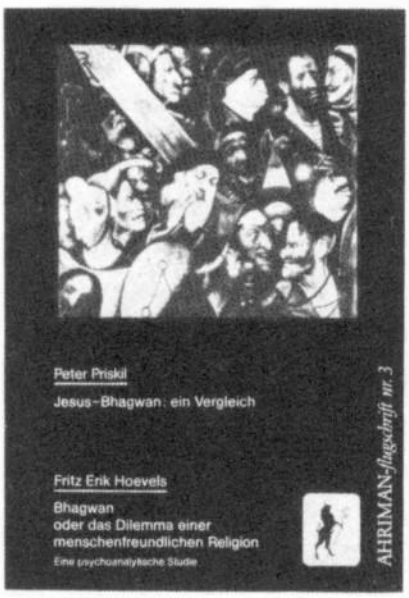
Aus diesem Grund wurde in den zahllosen öffentlichen Diskussionen über das Thema immer wieder der »Kunst-Pool« gefordert, der große Topf, in dem alle Kunst- und Baugelder gesammelt werden. Tatsächlich könnten mit dem Pool die Geburtsfehler des öffentlichen Kunstförderungssystems am besten ausgeglichen werden. Die zwei Prozent der Baukosten, die auf jeder öffentlichen Baustelle für die Kunst abfallen, müßten dann nicht mehr an Ort und Stelle verbuddelt werden. Über die Frage, wie man eine Million so kunstgerecht auf einem Kasernenhof versteckt, daß sie beim Appell nicht mehr stört, müßte sich niemand mehr den Kopf zerbrechen. Die gigantischen Geldsummen vom Bau könnten endlich dort eingesetzt werden, wo sie gebraucht werden und der amtlichen Bezeichnung nach auch hingehören: im öffentlichen Raum. Ein Gremium von unabhängigen Stadtplanern, Landschaftsarchitekten und freien Künstlern, dem die zuständigen Planungsbehörden nur noch beratend zur Seite stehen dürften, könnte die überflüssigen Einzelaktivitäten sinnvoll bündeln, die neuralgischen Punkte im Stadtbild beleuchten, Gestaltungswettbewerbe für Plätze, Straßenzüge, Parkanlagen und U-Bahnhöfe ausschreiben und angesehene Künstler, die sich den entwürdigenden Anbiederungsverfahren nicht unterziehen, mit Direktaufträgen am Brunnen- und Denkmalgeschehen beteiligen.

Leider hat die Idee des Pools bisher nur in Stadtstaaten, in denen Land und Kommune nicht in Konkurrenz liegen, Gehör gefunden. In allen übrigen Ländern weigern sich die staatlichen Stellen strikt, Baugelder in einen Kunst-Fonds fließen zu lassen, über den die jeweilige Kommune allein und nach Bedarf verfügen kann. Aber auch die Künstlerverbände, die eine ihrer fetten Pfründe gefährdet sehen, haben sich bislang verbittert gegen den Pool und die neue Freiheit gewehrt.

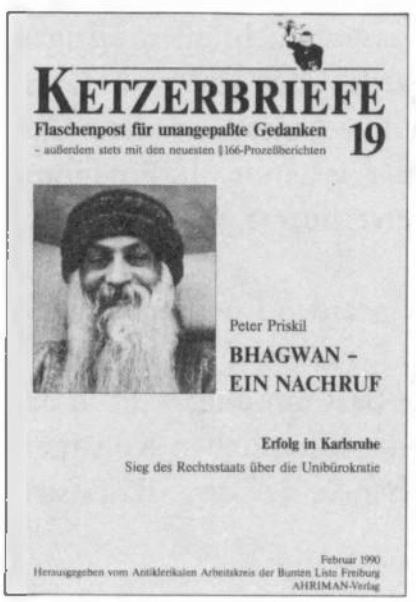
Kunst und Öffentlichkeit sind also, was den gemeinsamen Freiraum angeht, weiterhin von der Gnade der Politiker abhängig. Nur wenn die Herren in den Ministerien und Referaten bereit sind, auf ihr Bestimmungsrecht in der Kunst zu verzichten und die Entscheidung über die öffentlichen Kunstgelder den Fachleuten zu überlassen, besteht die Chance, daß am »Bau« sich irgendwann etwas wie »Kunst« ereignet.

Bhagwan —

der Religionsstifter des 20. Jahrhunderts, von der Kirche gehaßt, von der Presse verhöhnt und mit Dreck beworfen, von den USA zerschlagen.
Eine unvoreingenommene Würdigung seines Wirkens und seines gewaltsamen Scheiterns:



94 Seiten
DM 10,–
ISBN
3-922774-
04-0



Herausgegeben vom Antiklerikalen Arbeitskreis der Bunten Liste Freiburg,
DM 6,–
im Abo
DM 5,–
ISSN
0930-
503

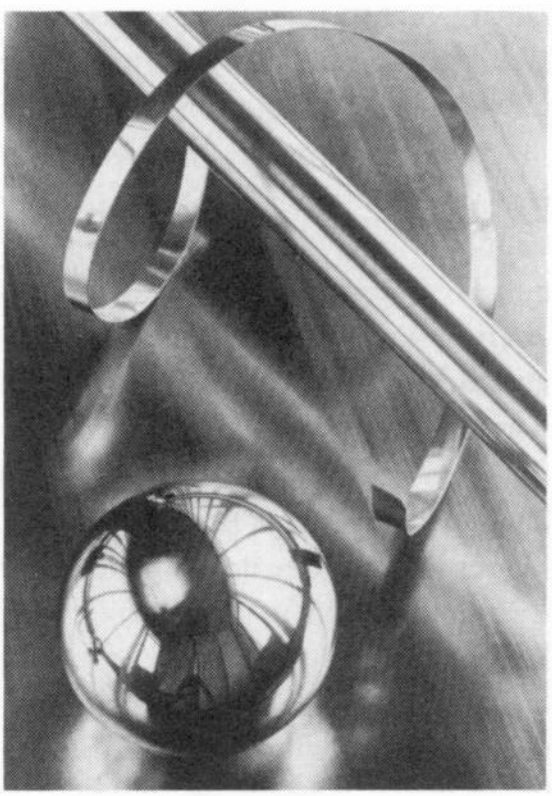
Unsere Bücher gibt es in jeder mutigen Buchhandlung – oder direkt beim Verlag. Wir schicken Ihnen gern unseren Gesamtkatalog.

AHRIMAN-Verlag
Postfach 6569 · D-7800 Freiburg

222 Jahre
Hochschule
für bildende Künste

na und?

Sehen Sie selbst:
Nordlicht



222 Jahre
Die Hamburger
Hochschule für bildende Künste
und ihre Vorgeschichte
Hg.: Hartmut Frank
416 Seiten, Leinen mit
Schutzumschlag
280 Schwarzweißabbildungen
30 Farbabbildungen, DM 68,-

JUNIUS Verlag
Stresemannstraße 375
2000 Hamburg 50

Rudolf von Woldeck
Bit-Art

»Erst wenn wir einen ordentlichen Kunstbegriff haben, haben wir auch einen ordentlichen Naturbegriff.« Thomas Bernhard, *Auslöschung*

Michael Barnsleys schönes, aber mathematisch anspruchsvolles Buch[1] mit dem zum Umschauen anregenden Titel *Fractals Everywhere* ziert ein Mädchengesicht mit weichen Lippen und geröteten Wangen, einer niedlichen Nase, verträumten Mandelaugen und geschwungenen Brauen und einer von einem bunten Hut mit breiter Krempe fast völlig verdeckten Stirn. Es ist ein Gesicht, unfertig, aber schon fast erwachsen, hübsch zu nennen durchaus, und doch keine einfache Fotografie: eine Computergrafik, berechnet nach einem ganz bestimmten, ausgeklügelten mathematischen Schema, das auf dem Auffinden der wichtigsten, sich in einem Gesicht wiederholenden Strukturen basiert, gezeichnet als zweidimensionales (ebenes) Gebilde und nach maßtheoretischen Methoden eingefärbt. Kunst oder nicht? Barnsley deutet im letzten Kapitel seines dickleibigen, schwierigen, doch äußerst klar geschriebenen Buches die Methode an, wie man solche Bilder erstellt. Kein Wort über Kunst fällt dabei. Dieser Anspruch wird nicht erhoben.

Der Computer hat vieles gelernt; was er jedoch am perfektesten beherrscht, ist die Kunst der Imitation. Turings Definition des Computers bezieht sich gerade auf sie: Nach ihr ist der Computer dasjenige Gerät, das einen anderen Computer simulieren kann. Simulieren heißt, auf irgendeine effiziente Weise imitieren, andere Handlungsweisen nachvollziehen, den anderen ersetzen. Simulieren heißt auch vereinfachen: ein Kompliziertes durch etwas Simples, leichter Machbares, aber ähnlich Wirkendes ersetzen. Kann ein Computer die Kunst ersetzen, den Künstler? Turings Definition schließt das nicht aus. Aber wenn es so ist oder in Zukunft einmal sein wird, dann wird der Computer selbst die Kunst machen. Darf man das glauben, selbst wenn uns von vielen Seiten glaubhaft versichert wird, daß wir uns dieser Entwicklung nicht werden entziehen können? Schwerlich. Die Turingsche Definition übersieht das wichtige Faktum, daß zur Imitation, zur Simulation Regeln, vereinfachende Vereinbarungen gehören. Regeln sind Bestandteil einer Theorie. Erst wenn wir eine gültige Theorie der Kunst haben werden, wird Turings Definition auch für den Kunstcomputer gelten. Doch selbst dann: Läßt Kunst sich vereinfachen? Ist die in der Naiven Kunst

sichtbar werdende Tendenz zur Vereinfachung ein erstes Anzeichen für Ermüdung, oder ist sie unkünstlerisch?

Die Eröffnung der Ausstellung von Picassos Spätwerk im Mai 1988 in Paris war ein Ereignis ungewöhnlicher Art. Ich hatte mich mit einer erschwindelten Karte eingeschlichen und bewegte mich nach den Eröffnungsreden und Laudationes unter den Sprachlosen, die entsetzt vor der geballten Häßlichkeit und Abscheulichkeit standen, die da ausgestellt war, und sich, soweit sie denken konnten, mit immer erneutem Staunen sagen mußten, Kunst, wollte man sie als solche bezeichnen, habe nichts mit Schönheit zu tun – oder das hier Gesehene sei keine Kunst; das aber könne nicht sein, weil es ja bereits als große Kunst ausgewiesen sei. Was der Nachlaß des uralt gewordenen, ewig jung gebliebenen, vielleicht flexibelsten Malers dieses Jahrhunderts zeigte, bestand aus Verzerrung, grob Hingeworfenem und vor allem aus Obszönem: er selbst, alt und verwittert, faltig und nicht mehr potent, mit aufgerissenen Augen seiner Phantasie zuschauend. Manche der feinen Damen und Herren sah man etwas verstört und betäubt vorzeitig davongehen.
Wenn die Schönen Künste häßlich werden (waren sie nicht niemals »schön« – außer, vielleicht, zur Zeit der auch heute bevorzugten Romantik?), ist dann nicht die logische Konsequenz, daß sich der Publikumsgeschmack anderem zuwendet, das ihn für die verlorene Schönheit entschädigt, ihm das sogenannte Schöne zurückgibt, der Naiven Kunst, gar dem Kitsch – oder der Computerkunst?

Szenenwechsel. Eine andere Vernissage, ein anderes Publikum: Naturwissenschaftler vorwiegend, kaum einer derjenigen, die sich als Künstler bezeichnen würden, und Fotografen, die Presse. Wieder werden Reden gehalten: Lobreden auf den Computer – als ob der es verstünde – im hölzernen Vokabular der Wissenschaft. Die an den Tag gelegte Begeisterung wirkt befremdlich. Es gibt eine spürbare Diskrepanz zwischen dem, worüber und wie geredet wird. Eines davon ist verlogen. Das Thema ist Kunst, das Thema ist Schönheit: die Schönheit einiger mathematischer figurativer Darstellungen, die Schönheit von Computerbildern. Zwei unterschiedliche Begriffe bringt diese Ausstellung zusammen: die Ästhetik und den Computer. Zweifellos gibt es da eine Kombination. Computerbilder, selbst Computerprogramme können einen ästhetischen Reiz haben. In der optischen Struktur eines Programms tauchen nicht selten Symmetrien, Redundanzen von Symbolen auf, die ästhetisch ausgelegt werden können. Computergrafiken haben eine ästhetische Komponente, können sie zumindest haben. Daran ist

nichts Übles; ästhetisch ansprechende Bilder erleichtern, wie oft richtig erkannt wird, das Verständnis der mitgeteilten Inhalte, sie machen die Gedanken transparent, leichter faßbar. Den Erkenntniswert der Ästhetik hat vielleicht am deutlichsten Dirac formuliert, als er vor einem Vortrag den Satz an die Tafel schrieb: »Physical law should have mathematical beauty.«

Aber nicht das ist es, was auf dieser Vernissage verhandelt wird. Hier geht es um die Umkehrung: daß nämlich ästhetische Produkte, die mit Hilfe von Gesetzen, mathematischen Formeln gewonnen wurden, Kunst seien. Offensichtlich ist es nicht, daß diese Umkehrung existiert, und wenn, dann ist sie nicht eindeutig. Nicht alles, was der Computer an grafischem Output liefert, kann Kunst sein, und es ist die Frage, ob überhaupt irgend etwas davon den Anspruch auf Kunst erheben kann. Um diese Frage entscheiden zu können, muß Kunst definiert, muß der Sinn von Kunst sichtbar und Kunst von Nicht-Kunst unterscheidbar gemacht werden. An diesem Problem haben sich alle bestehenden Kunsttheorien vergeblich versucht, von derjenigen, die Kunst als ein sinnloses Vergnügen des menschlichen Geistes, als überflüssige Aktivität einer nicht ausgelasteten Hirnhälfte definiert, bis zu derjenigen, die von der gesellschaftlichen Notwendigkeit der Kunst (Georg Lukács) faselt und diese zu definieren und zu diktieren einer allwissenden, die Richtung und den Sinn vorgebenden Partei erlauben zu müssen glaubt. Alle diese Theorien lassen sich trotz dem vehementen Einspruch ihrer Vertreter in Frage stellen. Es erscheint daher sinnlos, ihnen eine neue hinzufügen zu wollen. Viel eher gilt die Umkehrung, daß es keine Theorie der Kunst gibt, weil es keine Theorie der Kunst geben kann, weil nämlich *Kunst jeder Theorie vorgeordnet* ist.

Dieser Satz läßt sich mit Leben füllen. Vorgeordnet bedeutet, daß Kunst jeder Theorie über Kunst vorhergeht, und weil eine Theorie über Kunst notwendig von anderen Theorien Gebrauch machen muß, etwa von Theorien der Kunstmittel oder Theorien der Kunstrezeption usw., alles Theorien, die wiederum auf anderen Theorien aufbauen, etwa der Theorie der Farben, der Optik, also der Chemie und der Physik, oder der Akustik, also wiederum der Physik, oder der Theorie des Signaltransports in Nerven, also der Medizin, Biochemie, Physik, geht Kunst aller Theorie voraus. Mit anderen Worten: keinerlei Theorie ist ohne Kunst denkbar.

Hieraus leitet sich ein einfacher Schluß her: Kunst ist die Bedingung für die Existenz von Theorien. Allgemeiner gefaßt, ist Kunst die *Vorbedingung für Erkenntnis*. In welcher Weise Kunst diese Rolle erfüllt und unter welchen Bedingungen sie dieser Rolle gerecht wird, ist eine weitreichende Frage, die sich nicht in wenigen Worten ausführen oder beantworten läßt. Aber der

mit dieser Definition von Kunst verbundene Anspruch weist der Kunst einen ernst zu nehmenden, wenn nicht gar den wichtigsten Platz unter den menschlichen Aktivitäten zu. Andererseits bietet sie ein Beurteilungskriterium, das den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst festzulegen erlaubt. Nur Kunst, die sich als erkenntnisbildend erweist, kann den Anspruch auf Kunst erheben. Unterhaltung, Zerstreuung, Dekoration und die vielfältigen Spielarten, die gewöhnlich Kunst genannt werden, entziehen sich diesem Anspruch.

Das neue Problem dieser Definition liegt in der Erörterung des Terminus erkenntnisbildend. Wir wollen hier einschränkend darunter verstehen, daß Kunst als Vorreiter von Erkenntnis in Neuland vorstößt, das sich noch nicht begrifflich fassen läßt. Mit den diffusen Mitteln der Kunst werden im begriffsleeren Neuland emotionale Pfade gelegt, die nach ausreichend langer Begehung (Rezeption und Kenntnisnahme) die Formulierung evidenter Symbole und Begriffe zulassen, die schließlich genügend Fundament hergeben, eine erkenntnisbeladene Theorie zu tragen. Selbst diese eingeschränkte Beschreibung des Sinnes der Kunst zieht noch einen ganzen Rattenschwanz von Problemen nach sich: die Frage nach der Entstehung von Symbolen, Begriffen, das Problem der Redundanz, der Wiederholungen in der Kunst, ohne die überhaupt nichts verstanden werden kann und deren teilweises Fehlen in der modernen Kunst ihr nicht nur zum Vorwurf gemacht wird, sondern auch ihr Verständnis erschwert oder verhindert und dadurch Kunst ihrem eigenen Sinnanspruch entfremdet, das allgemeine Problem der Form und des von der Form getragenen Inhalts usw.; sie alle wollen wir nicht weiter erläutern, sondern zur Frage zurückkehren, wie die verfügbare Computerkunst diesem Sinnanspruch gerecht wird.

Es ist heilsam und ernüchternd, die Meinung der Computergrafiker selbst zu hören. Die Gesellschaft der Computergrafiker gibt eigene Zeitschriften heraus und betreibt eigene Vereinigungen wie SIGGRAPH, auf deren Jahresversammlungen die neuesten Entwicklungen und Methoden der Computergrafik vorgestellt und diskutiert werden. Es nimmt nicht wunder, daß sich ihnen die Frage gestellt hat, ob denn das, was sie selbst produzieren, Kunst sei oder nicht. Die bescheidene Antwort läßt sich in der Zeitschrift *Computer Graphics* 23, No. 1, vom Februar 1989, Seite 4 und 6 nachlesen. »Computergrafiken«, schreibt der Herausgeber, »werden auf keinen Fall *vom* Computer erzeugt. Der Computer ist nichts anderes als ein Werkzeug, und die Kreativität ist die des Programmierers oder Benutzers ... In Anwendungsbereichen außerhalb der Computerwissenschaften ist die Computergrafik vor allen Dingen Handwerkszeug. In ... den Schönen Künsten ist es vor allem wichtig, eine sichere Gundlage, das heißt eine gute Ausbildung ...

zu haben.« Diese Antwort bezieht sich auf alle Modi des Einsatzes von Computern in der Grafik: von der Reproduktion bis zur Animation.
Deutlicher läßt es sich kaum sagen. Entweder ist man ein Künstler, in diesem Falle kann der Computer und die von ihm zur Verfügung gestellte neue Technik der Computergrafik durch den Künstler der Kunst nutzbar gemacht werden, oder man ist kein Künstler; dann aber hilft die gesamte Kenntnis des Instrumentariums der Computergrafik nichts: von selbst entsteht keine Kunst. Doch genau das wollen dem Kenntnislosen die Übertreiber einreden. Jeder soll durch den Computer befähigt sein, Kunst herzustellen, ja sogar dem Computer selbst als vom Menschen scheinbar losgelöstem Bewußtsein wird die Fähigkeit zur Kunstproduktion zugesprochen.
Auf den Beweis der Unsinnigkeit der letzten Behauptung kann getrost verzichtet werden. Der Vordenker der sogenannten künstlichen Intelligenz und Konstrukteur ihrer ersten »Sprache« (LISP), Joseph Weizenbaum, hat ihn in seiner Kritik der Computerkultur[2] längst geliefert. Die Kritik des ersten Teils der obigen Behauptung stößt in subtilere Bereiche vor. Daß ein Künstler den Computer als Ausdrucksmittel verwenden kann, steht außer Zweifel. Große Künstler waren stets auf der Höhe ihrer Zeit und haben sich die neuen zur Verfügung stehenden Techniken angeeignet und benutzt, um Kunstwerke von höchstem Rang zu schaffen. Berühmte Beispiele sind Bach und das wohltemperierte Klavier, Mozart und die Klarinette, Dürer und die Perspektive, Tizian und die rote Farbe, Warhol und die Vervielfältigung. Auf solche Künstler wartet heute der Computer. Mit ihrer Fähigkeit, seine Möglichkeiten zu sehen, werden sie der Kunst vielleicht bisher unbekannte Wege erschließen. Auch die technische Schwierigkeit der Programmierung und Handhabung des Computers wird sie, wenn sie es für gekommen halten, nicht daran hindern, von ihm Gebrauch zu machen. Sich darum zu sorgen, ist kindisch; und wer vorgibt, er sorge sich darum, will etwas anderes verschleiern. Der Künstler (die Kunst), wenn er (sie) den Computer brauchen wird, wird ihn auch ohne fremde Hilfe entdecken und ihn sich aneignen. Der Vorwurf, die Künstler bemühten sich nicht genügend um die Programmierung, stünden ihr feindlich gegenüber, richtet sich an die falsche Adresse. Im Instrumentenbau ist es immer die Aufgabe der Instrumentenbauer gewesen, ihre Instrumente für den künstlerischen Gebrauch einzurichten und zu perfektionieren. Solange die Programme unzureichend, die Computer inflexibel, nicht kompatibel sind, ihre Handhabung unklar und schlecht dokumentiert ist, so lange müssen die Ungeduldigen auf den Computereinsatz in der Kunst warten, so lange werden es allein die Programmierer sein, die sich mit der »Produktion« ihrer als Kunst ausgegebenen Spielereien, Abklatsche der Natur oder Ornamentiken vergnügen.

Der andere Aspekt ist der, einem künstlerisch nicht ausdrucksfähigen Publikum ein vorgefertigtes, einfach zu handhabendes Instrumentarium an die Hand zu geben, mit dem es sich, ohne sich das technische Können aneignen zu müssen, einige seiner inneren Regungen vom Herzen malen, mit den verfügbaren Elementen zu einer Art künstlerischem Produkt zusammenbasteln kann, ähnlich gewissen Schnittmustern von Zeichenvorlagen, die es schon im vergangenen Jahrhundert gab. Von jenen weiß man, daß sie keinen Beitrag zu irgendeiner Art von Kunst leisteten, aber zur Befriedigung einfacher künstlerischer Bedürfnisse höherer Töchter (und anderer) beitrugen. Wie das im Falle des Computers ausfallen wird, läßt sich kaum vorhersagen. Vielleicht sind die Chancen des Computers wegen seiner Flexibilität und der vervielfachten Kombinationsmöglichkeiten größer; der Aufbau von Kunstwerken aus vorgefertigten Elementen kann nicht ausgeschlossen werden, ist aber auch in diesem Falle nicht ohne die künstlerische Begabung des einzelnen möglich, der mit diesen Elementen umgeht.

Daß sich der Computer als Instrument benutzen lassen würde, ist früh klar gewesen. Für die Kunst und den Künstler gibt es nichts Verbotenes, nichts Unerlaubtes. Überall sieht er seine Möglichkeiten, und seine Phantasie verleitet ihn, alles auszuprobieren. Der Computer als Zeichenhilfe, der Bildschirm als Leinwand oder als Tastatur, dreidimensionale Darstellungen, die Möglichkeiten des Drehens von Figuren, das Überlagern verschiedener Ebenen, die rasche Korrektur von Fehlern, ja selbst die Möglichkeit, optische Strahlenwege nach den physikalischen Gesetzen zu berechnen und so bestimmte Schattierungen, Beleuchtungseffekte auf dem Bildschirm zu erzeugen, das Abdecken eines Gegenstandes durch einen anderen usw., das alles sind verlockende Möglichkeiten, die der Computer bietet. Der Personal Computer mit seinem geheimnisvollen Innenleben, in das sich nicht hineinschauen läßt, bietet bereits ein Arsenal von solchen einfach zu handhabenden Methoden an. Er fordert direkt zur Benutzung für künstlerische Betätigung heraus und wird es in Zukunft immer stärker tun. Aber was bislang als Computerkunst angeboten wurde, ist durch die computergrafische Darstellung fraktaler Abbildungen in den Schatten gestellt worden.

Was die angebliche Kunsthaftigkeit der fraktalen Grafik angeht, die von ihren Verfechtern gepriesen wird, so fällt sie weit hinter den genannten Kunstanspruch zurück. Ich erinnere mich an einen Vortrag von Benoît Mandelbrot über seine neuesten Erfolge bei der Untersuchung von mathematischen Strukturen, die sich in der komplexen Ebene grafisch darstellen lassen. Mandelbrot zeigte vom Computer berechnete und von Farbbildschirmen abfotografierte Küsten- und Berglandschaften mit aufsteigenden Nebeln, bizarren Felsformationen, in der Ferne verschwindenden Horizon-

ten, eigenartigen Wolkenketten. Vor einem weitgehend kenntnislosen Publikum löste er mit diesen Bildern Staunen aus und fühlte sich am Ende seines Vortrags offensichtlich genötigt hinzuzusetzen: »Natürlich empfinden wir diese Bilder in irgendeinem Sinne als schön. Aber ob sie auch nur das geringste mit Kunst zu tun haben oder nicht, wage ich nicht zu entscheiden. Sie gefallen mir einfach. Wahrscheinlich handelt es sich um Kitsch. Ich bin Mathematiker, genauer gesagt, experimenteller Mathematiker; für Kunst bin ich nicht zuständig, und darum ist es wahrscheinlich auch keine Kunst. Nicht in diesem Stadium jedenfalls. Fragen Sie mich nach der Methode, aber nicht nach dem Kunstwert.« Und dann ließ er sich aus über die mathematischen Abbildungen, die Überlagerung von Rauschen, das die Strukturen transformiert, »natürlicher macht«, wie er sich ausdrückte. Seine Eitelkeit war unübersehbar; aber mehr als ihm zustand, beanspruchte er nicht, und in die Belange von Kunst wollte er sich (ähnlich Barnsley) nicht einmischen. Mandelbrot hatte die »Kunst« der fraktalen Darstellung in den siebziger Jahren entdeckt und eingeführt, jene Reduktion natürlicher Strukturen auf einfache mathematische Strukturgesetze, Rekursionen, die die Konstruierbarkeit quasi-natürlicher Formen auf dem Wege über Computerprogramme ermöglicht.

Das ist die Essenz: Die fraktale Kunst ist nicht einmal in interessante Begriffe faßbar, nur in ein paar sehr simple Formeln, die den gesamten Inhalt eines Bildes auf ein Minimum reduzieren, »minimal art«, wie ein mathematischer Ausdruck besagt, auf wenige Formeln komprimierte Information, die an Neuem, an Erkenntnis nicht mehr enthält als die Bewegung eines Pendels. Worum es sich handelt, ist totgeborene Kunst, die einmal Kunst hätte sein können. Heute ist sie abgegriffen, nur mehr Anschauung und nichts weiter, Visualisierung eines längst begrifflich gefaßten Erkannten und eben deshalb *schön*, weil sie nichts, absolut nichts künstlerisch Aufregendes, Kritisches, Störendes, nichts Beunruhigendes enthält. Das hat sie mit dem Kitsch gemein: daß wir sie als süß, als »einfach wunderschön«[3] empfinden wie eben das Abbild einer Nymphe auf den Bildern, die über den Betten der Jedermans hängen, nur vielleicht noch viel schöner. In dieser süßen, unwirklich irdischen, nichts enthaltenden Schönheit, die die Augen und Sinne vernebelt, wird die Peinlichkeit des Kitsches greifbar als das ewig Abgeschmackte, dem der Sturm der Unruhe, der Erkenntnis, der von wirklicher Kunst her bläst, abgeht. Ungefährlich sind diese Darstellungen; wir kennen ihre Strukturformeln, und jeder von uns, der nur einen Deut der simplen Programmierkunst zu erlernen sich bemüht, kann sie reproduzieren. Sie enthält eben nur Probleme mathematischer Art, keine künstlerischen; zu ihrem Verständnis benötigt man lediglich eine mittlere Fähigkeit

in logischem Denken und geometrischem Vorstellungsvermögen. Beides hat nicht das geringste mit künstlerischer Begabung zu tun, ist (entgegen der landläufigen Meinung) »minimal art«, erlernbar, hat längst das Stadium des Inventiven hinter sich gelassen. Und gerade deshalb sprechen alle sonst Kunstfeindlichen sofort darauf an.

Wäre *das* Kunst, dann würde Kunst auf Formeln reduzierbar, deren Inhalt jeder Beliebige beliebig oft reproduzieren könnte, dann könnte nicht nur jeder Beliebige beliebig oft Kunst produzieren, wie sie uns, den armen, künstlerisch Unbegabten schmeicheln, nein, dann wäre Kunst *kontrollierbar!* Dann wäre der Kunst – endlich – ihre ganze Gefährlichkeit genommen, ihre Unberechenbarkeit, ihr Überraschungsmoment, ihr kritisches Element, das die eigens zur Kontrolle der Kunst eingerichtete Zensur jeder Art auf den Plan ruft, die staatliche Zensur oder die des sogenannten guten Geschmacks. Dann endlich wäre Kunst reduziert auf das Nur-Schöne, auf das Ästhetische, von dem die Kunstfeinde schwärmen. Dann würde das von ihnen an den Haaren herbeigezogene Problem »Kunst kontra Technik«[4], von dessen Existenz die Kunst nichts wußte, bevor man es ihr auf Computerausdruck präsentierte, und das nicht ihr Problem, sondern das der Technik ist, gelöst werden in einem Sinne, in dem die Kunstfeinde es gern gelöst sähen: in der Dominanz der Technik über die Kunst.

In der kunstlosen Frankeschen Formulierung lautet das Wunschbild einer solchen Kunst: »Man kann sich bereits gut vorstellen, daß eine programmierte Kunst entstehen könnte, der eine völlige Übereinstimmung zwischen einem bestimmten Publikum und einem bestimmten Künstler gelingt ... Das alles würde nach einem genau berechneten Modus geschehen, bei dem ein optimaler Informationsfluß ebenso zu berücksichtigen wäre wie Kunstgriffe in bezug auf die Aufmerksamkeit und das Gedächtnis ... Für den Künstler wäre die Situation keineswegs reizlos. Seine Aufgabe bestünde nicht mehr darin, einzelne Bilder zu erzeugen, vielmehr müßte [!] er sich mit den Konzeptionen ganzer ästhetischer Serien beschäftigen. Diese Aufgabe ist nicht nur vom Schwierigkeitsgrad her höher einzustufen, sondern auch vom Reiz der Ergebnisse her.« Und sein Haß auf die Kunst versteigt sich zu der höhnischen Vision, der Künstler stehe »nicht mehr als kreatives Genie über dem Publikum, sondern wird zu dessen Partner«, für den »man einen neuen Ausdruck prägen« müßte, »der die Überschneidung der Bereiche [Kunst und Technik] kennzeichnet, beispielsweise Kunst-Ingenieur [!]«. Käme es so weit, dann wäre das Grab der Kunst geschaufelt, und es wäre die Technik im Schafspelz der Computerkunst, die die Kunst mit hämischem Grinsen hineinbettete und ihr ein elektronisches Requiem hinterherschickte.

Dahin allerdings wird es nicht kommen, solange noch Bedarf an Erkenntnis in der Welt besteht, solange die Neugier den Menschen nach Unbekanntem suchen läßt, solange die historische Entwicklung den Menschen beständig mit Unbekanntem konfrontiert. Künstler – und wenn es wahr ist, sind alle wirklichen Künstler Nonkonformisten –, die aus den bestehenden, festgefahrenen Strukturen in Beunruhigendes ausbrechen, wird es immer geben, unabhängig davon, ob der Computer sich als Kunsthandwerkzeug bewährt oder nicht. Ihr Handwerk werden die Künstler wie eh und je beherrschen und sich den Gegebenheiten ihrer Zeit stellen müssen, wie es Michael Baxandall[5] für die italienische Renaissance unübertrefflich beschrieben hat. Davon befreit den Künstler niemand, auch nicht der Computer mit all seinen Optionen und Modalitäten. Aber es wird einer kunstfeindlichen Technik nicht gelingen, das kritische Kunstbedürfnis einzuschläfern. Gelänge es ihr, so wären wir am Ende jeglicher Erkenntnis angelangt. Franke und seine Anhänger irren: Vielleicht decken die Techniker einen gewissen (trivialen) ästhetischen Bedarf, den Erkenntnisbedarf vermögen sie nicht zu decken. Und da der tiefe Sinn der Kunst darin liegt, der begrifflichen Erkenntnis vorgeordnet zu sein, können sie auch nicht den Kunstbedarf decken, ohne selbst Künstler zu sein und die bestehenden Denkfesseln abzuwerfen.

Die Eröffnungsreden der geladenen Nobelpreisträger, Mathematik- und Journalistikprofessoren, die sich für Kunstkenner halten, sind gesprochen. Etwas bedrückt und gelangweilt gehe ich zwischen den Bildern herum, die eigentlich immer wieder dasselbe zeigen: mathematische Ornamentik oder irgendwelche naturähnlichen Gebilde. Was mich abstößt, läßt sich nicht sagen; vielleicht ist es die allzu große Perfektion im Vergleich mit orientalischer Ornamentik, die mir in den Sinn kommt, vielleicht die krampfhafte Nähe der Motive zu natürlichen Gebilden? Sind wir in der Kunst von dieser Nähe nicht schon seit der Entdeckung der Fotografie abgerückt; warum muß uns der Computer jetzt wieder in anachronistischer Repetition auf dieses Stadium zurückholen? Mit Kunst hat das Gezeigte so gut wie nichts zu tun. Auf die Ahs und Ohs aus den Mündern der Besucher brauchen wir nichts zu geben. Ich nehme den Mantel und gehe. Immerhin, was nicht im Sinne der Veranstalter ist, hat einer der Redner, ein Computerwissenschaftler, daran erinnert, »man sollte die hier gezeigten Beispiele ... nicht als Kunst zu interpretieren versuchen«, und hinzugefügt: »Aber es besteht die berechtigte Hoffnung, daß der bildende Künstler sich in den nächsten Jahrzehnten dieses neue Ausdrucksmittel zu eigen macht (genauso wie er in früheren Zeiten den Umgang mit Pinsel, Farbe und Leinwand gelernt hat) und Werke produziert, die der Bezeichnung *Kunst* voll würdig sind.« Da-

mit könnte man sich einverstanden erklären. Wie aber hätte wohl Picasso reagiert: hätte er die Herausforderung angenommen, wäre er in seiner Jugend mit ihr konfrontiert worden? Es regnet. Ich tappe durch die Pfützen zu meinem Wagen und werfe einen letzten Blick zu den erleuchteten Fenstern hinauf, hinter denen sich die Vernissage dahinschleppt. Wie lange wird es dauern, bis ein wirklicher Künstler sich dieses Metiers annimmt, und was wird das Resultat seiner Beschäftigung mit dem Computer sein? Vielleicht lebt er gar, unerkannt, schon lange unter uns.

Anmerkungen

1 Michael Barnsley, *Fractals Everywhere*, Academic Press, New York 1989. Dies ist die vielleicht beste kompakte Darstellung der fraktalen Geometrie mit einer Fülle von mathematischen Beispielen und einer Menge vom Autor selbst erfundener fraktaler Bilder. Nirgends in diesem Buch erhebt der Verfasser den Anspruch darauf, Kunst zu produzieren.

2 Joseph Weizenbaum, *Die Macht der Computer und die Ohnmacht der Vernunft*, stw 274, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978. Weizenbaum ist Professor am MIT, Cambridge, Massachussetts und einer der prominentesten Computerwissenschaftler. Daß ausgerechnet von ihm eine massive Kritik der Computerkultur ausgeht, zeigt seine Sorge über die Mystifizierung der Fähigkeiten des Computers, die verkennt, daß alles, was der Computer kann, ihm vorher vom Menschen eingegeben werden muß. Denken bedeutet für den Computer lediglich den rasend schnellen Nachvollzug der ihm genau vom Menschen vorgeschriebenen Denkwege. Auch der Einbau zufälliger Abweichungen von diesen befähigt ihn nicht zur eigenen kreativen Tätigkeit. Allerdings muß die Konstruktion von Computern dem Menschen stets die Möglichkeit des Eingriffs offenhalten. Der Mensch muß gegebenenfalls den Stecker ziehen können. Die größte Gefahr geht aber von einem zu großen Vertrauen in die Rechenergebnisse des Computers aus. Diese können irreführend sein, wenn nämlich das ihnen zugrundeliegende Programm fehlerhaft ist oder auf falschen Voraussetzungen basiert. Solche menschlichen Fehler sind (außer Rechenfehlern) stets möglich.

3 H.-O. Peitgen & P. H. Richter, *The Beauty of Fractals*, Springer, Berlin – Heidelberg – New York 1986. Siehe das Vorwort zu diesem in seinen Bildern ästhetisch ansprechenden, in seinem künstlerischen Anspruch über das Ziel hinausschießenden Werk.

4 Herbert W. Franke, *Kunst kontra Technik?*, Fischer TB 1991, Frankfurt am Main 1978. Dies ist ein böses Buch, dessen Titel bereits suggeriert, Kunst stünde in Opposition zur Technik, verteufelte Technik, was in dieser Allgemeinheit einfach unwahr ist. Wo Kunst sich gegen Technik stellt, ist es niemals in der Willigkeit oder Unwilligkeit, eine technische Methode zu übernehmen, sondern dort, wo Technik sich lebensfeindlich gebärdet, etwa in der Wendung der Kunst gegen Militärtechnik, gegen umweltzerstörende Techniken, gegen die Überbewertung der Technik in einer Gesellschaft, die dem Konsum und in der nicht umgekehrt der Konsum der Gesellschaft dient.

5 Michael Baxandall, *Painting und Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972; deutsche Ausgabe: *Die Wirklichkeit der Bilder*, Syndikat, Frankfurt am Main 1978.

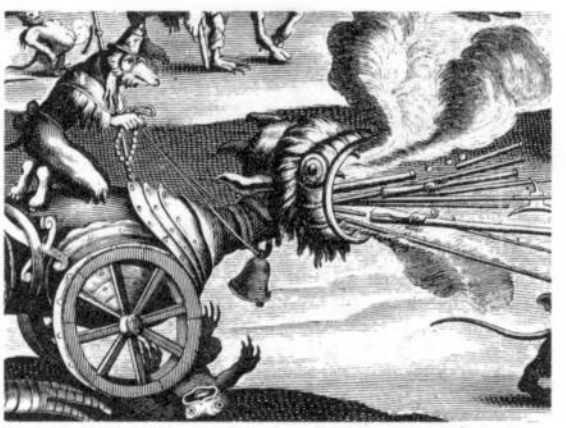
Die Revolution aus dem Kanal

Revolutionen sollte man sich nicht aus der 1. Reihe ansehen. Überhaupt keine Filme, in denen geschossen wird und alles hin und her rennt. Oder fährt. Tagelang sind sie durch mein Wohnzimmer gedonnert, die Züge mit den Ausreißern aus der Nachbarrepublik. Trabbis zerknatterten meine Träume. Und wie in jedem echten Hollywood-Schinken flossen jede Menge Tränen, auch meine.

Nach dem Kino ist man dann etwas benommen. Man tritt durch einen Seiteneingang ins Leben hinaus, und irgendwie ist dort alles verdächtig ruhig, bewegungslos, in Erwartung von etwas Namenlosem, das im Unsichtbaren lauert.

In München ist man jetzt weit weg vom Schuß. Seit die Medienbotschaft jeden Abend »Deutschland« heißt, fühlt man sich als Bürger einer früher immerhin »heimlichen Hauptstadt« plötzlich irgendwie weggeschubst, verschoben, an den Rand gedrängt. Nach Süden, Richtung Afrika. Aber was für ein Gefühl, wenn einen in dieser Diaspora die Weltgeschichte dann doch noch streift: zum Beispiel am Marienplatz, auf der Rolltreppe hinunter zu den S-Bahnen in westlicher Richtung. »Geht's hier zum Haubdbohnhoof?« hörte ich kürzlich einen Revolutionär in nicht ganz akzentfreiem Deutsch dicht hinter mir. »Ja«, erwiderte ich überrascht und fügte kooperativ hinzu: »Sie können mit jeder S-Bahn fahren.« So war ich der Revolution doch noch persönlich begegnet und hatte sie in eine S-Bahn Richtung Hauptbahnhof gesetzt. Dieses Erlebnis hat mich nachhaltig bewegt. Es hat mich tiefer getroffen und vom Fortgang der Geschichte mehr überzeugt als das Bombardement der elektronischen Bilder vom Aufbruch im Osten die Wochen zuvor.

Diese Bilder hatten sich allmählich auf mein Gemüt gelegt wie ein trüber Ölfilm, in ihren glatten, die Phantasie erstickenden Totalen von Menschenmengen. Selten wird die Revolution ja im Detail gezeigt: zum Beispiel die sorgsam gestapelten Uhu-Tuben der Oppositionsgruppen in den ehemaligen Panzerschränken der Stasi.



Fernsehbilder, finde ich, halten ohnehin selten den Vergleich aus mit anderen Sinnesreizen. Nehmen wir allein das stetige Einsickern des Sächsischen in westdeutsche Talkshows und Telefon-Ratespiele. Die wahre Revolution findet im Ohr statt! Ich weiß, lieber Rudolf

Mühlfenzl, Sie sehen das ganz anders. In Ihrer Abschiedsrede als Präsident der Landeszentrale für Neue Medien hatten Sie ja in Ihrem unverwechselbaren Standort-Bayerisch gesagt: »Als Journalist bin ich froh und glücklich, daß meine Kollegen in den elektronischen Medien diese Jahrhundert-Bilder in unsere Wohnstuben transportiert haben. Das Dabei-sein beim Silvesterabend am Brandenburger Tor, die bewegenden Szenen der Kämpfe in Rumänien, die fast irreal wirkenden Aufnahmen der Aburteilung von Ceauşescu sind erlebte Zeitgeschichte für uns alle und wirken unmittelbar und tiefer als ganze Vorlesungsreihen über Wert und Unwert des Marxismus. Jetzt wissen wir, nach welcher Façon die Menschen in Ost und West ihr Leben gestalten wollen. Ludwig Erhard heißt der Sieger und nicht Karl Marx. Auch das ist ein Ergebnis der Medienvielfalt unserer Tage.« Ich kann ihn schon verstehen, diesen älteren Herrn, der emsig mitgeholfen hat, die Fernsehkanäle zu verzehnfachen, und der nun, vor der Rente, auch gerne noch einen Sinn in dem Ganzen sehen möchte und nicht nur »Tutti frutti« bei RTL plus. »Das Sein bestimmt das Bewußtsein«, das wußte ja schon Ludwig Erhard. Ein bißchen weit für meinen Geschmack gehen Sie allerdings, verehrter Herr Mühlfenzl, wenn Sie auch noch »Gorbatschow und die Perestroika« zum Werk der »Allgegenwärtigkeit« der Medien machen. Das fehlte gerade noch: Gorbi gleichberechtigt neben der »Sendung mit der Maus« im Produktionsetat der ARD.

Unser Fernsehen soll doch um Himmels willen auf den Wohnzimmerteppichen seiner Kundschaft bleiben. Der Kanzler hat zwar in seinen Reden auf einmal das »freie« Fernsehen hierzulande entdeckt (und Frau Noelle-Neumann hat sich vermutlich schon verzweifelt in die Schweigespirale gestürzt), aber was waren denn unsere Brüder und Schwestern, die jahrelang mit der »Medienvielfalt unserer Tage« frei Haus beliefert wurden? Das Schlußlicht der Revolution! Das muß man einmal ganz klar sagen. Dabei hatten sie »drüben« doch wirklich in der 1. Reihe sitzend bei ARD und ZDF verfolgen können, wie Ludwig Erhard dem Karl Marx zeigt, was eine Harke ist. Soviel zu Fernsehwirkungen.

Wie soll das auch zusammenpassen: unser Fernsehen und die Revolution? Als die ersten Mauersteine bröckelten, sind sie doch alle rausgerannt aus ihren Studios wie Gefangene in die lang ersehnte Freiheit. Dann sahen wir sie frierend, aber glücklich mit ihren Mikrofonen im Leben stehen, die Pleitgens, Engerts und Friedrichs. Sie hatten rote Backen und zerzauste Haare und schienen uns zuzurufen: »Kommt doch auch endlich raus!« Inzwischen sind sie alle wieder in ihre Büros zurückgetrottet.

Unser Fernsehen ist einfach zu groß, zu reich, zu perfekt, zu unübersichtlich, zu tarifgefügt, um eine tragende, nicht nur übertragende Rolle in der Revolution zu spielen. Immerhin aber hat es uns Bilder und Szenen aus einer anderen Kultur übertragen, einer kargen, armen, auch hoffnungslosen, einer Gesellschaft, in der alles zusammengeschrumpft und verschrumpelt erscheint, im grotesken Gegensatz zum Größenwahn des Diktators. Dafür ist alles aber auch wieder handlich, handhabbar, auch das Fernsehen. Und Ereignisse können vor kargem Hintergrund wieder symbolkräftig leuchten.

Das Westfernsehen hat ihn uns gezeigt, den Dichter Dinescu, wie er sich an den ersten Tag in Freiheit erinnerte: Die Posten, die jahrelang sein Haus überwacht hatten, waren plötzlich verschwunden. Der Dichter ging auf die Straße, und eine große Menschenmenge kam ihm entgegen. Die Menge erkannte ihn und

rief: »Das ist Dinescu!« Sie warf ihn in die Luft, hob ihn auf einen Panzer und rief: »Zum Fernsehen!«

Und dann haben wir sehen können, wie sie um das Fernsehen kämpften und wie das kleine Studio plötzlich überfüllt war von Revolutionären, wie die Kabine eines Paßbild-Automaten von einer lärmenden Schulklasse (vor blauem Hintergrund übrigens, wie es die internationale Werbestrategie empfiehlt), und in unserem Kopf lief plötzlich ein ganz anderer Film ab: Kugeln pfiffen um das Gebäude des Bayerischen Rundfunks in der Hopfenstraße, eine bewaffnete Einheit unter Führung des SPD-Fraktionschefs Karl-Heinz Hiersemann stürmte die Portiersloge...

Die zentrale Lehre sämtlicher fußfauler Revolutionäre – besetzt die Sender, und ihr habt das Land besetzt – haben unsere politischen Kräfte allerdings längst begriffen. Ihre Machtübernahme vollzieht sich in Raten, Pöstchen um Pöstchen auf allen wesentlichen Etagen. Eine unblutige Revolution, in der Regel lautlos und wirkungsvoll. Sollte in Bayern die CSU putschen wollen, das wußte schon Dieter Hildebrandt, bräuchte sie den Landessender gar nicht zu besetzen. Sie sitzt schon drin. So rationalisiert man eine Revolution.

Unsere westlichen vollautomatischen Machtübernahmen, sie sind es, die in uns Rührung auslösen über die handgemachten Revolutionen im Osten, bei denen das Fernsehen besitzt, wer besser schießen und schneller laufen kann. Vielleicht wäre es für unsere Zwecke ja auch ehrlicher, die Machtkämpfe um den Rundfunk jeweils in Laufwettbewerben auszutragen...

Gedankenspiele unter der Käseglocke. Sie hat sich wieder luftdicht über unsere Republik gestülpt. Die Medien haben den Fortgang des revolutionären Geschehens fest im professionellen Griff, für die kindlichen Gemüter bietet *Bild* einen Adventskalender zur deutschen Einheit (zehnmal werden wir noch wach...), für die Erwachsenen in der 1. Reihe rollen die Sondersendungen vom Band. Der medial übermittelte Revolutionsalltag – die Live-Übertragungen vom »Runden Tisch« – strahlt die Romantik eines durchschnittlichen So-

ziologieseminars aus, und zwischen den Bildern (West) und den Aufnahmen (Ost) gibt es immer weniger Unterschiede. Als einer der Chefs der Ostliberalen, die vom Westen jetzt auch die Pünktchen beziehen, im Westfernsehen ein unendlich langes bräsiges Interview gibt, meint der Reporter anerkennend: »Sie sprechen ja schon genauso wie ein Politiker in der Bundesrepublik.« Der Ostliberale lächelt geschmeichelt.

Möglicherweise hat ja der DDR-Dichter recht, der kürzlich meinte, von Revolutionen profitierten ohnehin nur die Kaufleute, das sei bei der Erstürmung der Bastille genauso gewesen wie jetzt

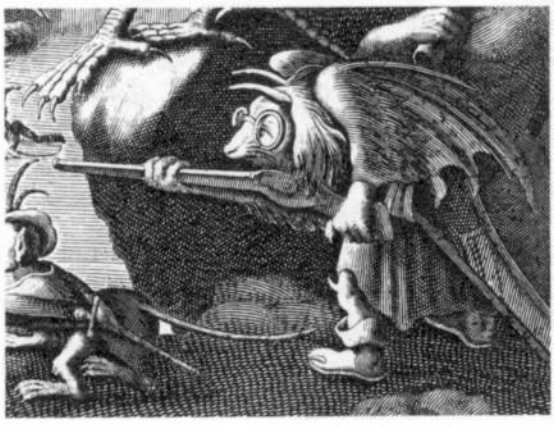
beim Schleifen der Mauer. Coca Cola hat die Euphorie der frühen Berliner Nächte bereits auf die Mühlen seiner Werbekampagnen geleitet, die Revolution gibt's inzwischen auf Kassette und im Videoclip, und nun warten wir nur noch darauf, wer sich Elena und Nicolai Ceauşescu vor dem Revolutionstribunal unter den lackierten Nagel reißt. Etwa so: »Es gibt Situationen, da sind Sie für den zuverlässigen Sitz Ihrer dritten Zähne besonders dankbar«...

Cornelia Bolesch

Das Sein verstimmt das Bewußtsein

»Andere Arbeit zu finden, ist sehr schwierig. Ich werde wohl Schriftsteller.« (Egon Krenz, im Herbst 1989 kurzfristig Generalsekretär der SED und Vorsitzender des DDR-Staatsrats, nach seinem Parteiausschluß im Januar 1990.)

Deutsche Dichterschule I Christian Daniel Friedrich Schubart, 1739-1791, wird von den Literaturlexika bis heute wegen seiner gesellschaftskritischen Haltung als »schwäbischer Rebell« geführt. Auf Befehl des Herzogs Carl Eugen wurde er 1777 auf württembergisches Gebiet gelockt, dort verhaftet und anschließend – ohne jedes Gerichtsverfahren – für zehn Jahre auf dem Hohen Asperg gefangen gehalten. Nach seiner Freilassung ernannte ihn der Herzog zum Hofdichter und bestellte ihn zum Direktor sowohl des Schauspiels wie auch der deutschen Oper. Einer Literaturgeschichte entnehme ich, daß Schubart fortan »seine Kritik am deutschen Despotismus nur noch geschickt und vorsichtig zu formulieren« wagte.



Deutsche Dichterschule II Während der Buchmesse 1976 unterhalte ich mich auf einer privaten Party mit einem Schriftstellerkollegen aus der DDR. Das Urteil über die Staatsführung seines Landes faßt er in den Satz zusammen: »Ach, wissen Sie, die Politiker – das sind bei uns dieselben Gangster wie bei Ihnen.« Im November desselben Jahres, nach der Biermann-Ausbürgerung, begegnet mir der Name meines Gesprächspartners unter einer Ergebenheitsadresse im *Neuen Deutschland*. Er begrüßt die Barbarei seiner Regierung und hetzt dem Verjagten noch hinterher.

Ein Ostberliner Freund, auf diesen Tatbestand angesprochen, findet ihn nicht der Rede wert. Eine Pflichtübung unter Zwang – niemand nehme so etwas ernst. Denselben Gleichmut zeigt er gegenüber Autoren, die sich inzwischen von ihren Unterschriften für einen Protest gegen die Ausbürgerung distanziert haben. Jeder wisse, daß die Rücknahmen mit Drohungen erzwungen worden seien; wichtig ist nur, daß jemand erst einmal überhaupt unterschrieben hatte.

Staatskunst Erst in ihrem Zerfall wird die DDR als Gesamtkunstwerk erkennbar. Die Massendemonstrationen waren befohlen, der dazugehörige Volksjubel geprobt, die Statistiken geschönt, die Erfolgsbilanzen geschminkt, die Wahlergebnisse frisiert. Ein unbedingtes Kunstwollen führte Regie bei einer

grandiosen Inszenierung, die ganz in der Tradition der Widerspiegelungstheorie stand – sie bildete, wenn auch nicht den Zustand der Gesellschaft, so doch das Wunschdenken ihrer Parteiführung in seltener Vollkommenheit ab.
Die Schriftsteller haben bei dieser Aufführung in mannigfaltigen Rollen mitgewirkt. Manche haben einfach mitgespielt, sich als Kulissenmaler bzw. -schieber betätigt, einige agierten – in unterschiedlichen Schattierungen des Zynismus – als Hofnarren, andere wurden als Dissidenten ausgegrenzt und meist aus dem Land getrieben. Wer bleiben wollte, hatte sich gewissen Grundmystifikationen zu unterwerfen: dazu gehörten u. a. die antifaschistische Gründungs-Saga, die Legende vom realen Sozialismus oder das Märchen vom besseren Deutschland. Widerspruch konnte sich – »geschickt und vorsichtig« – nur innerhalb dieses Rahmens artikulieren.

Mit anderen Worten »Wenn man an die zehn, fünfzehn bekanntesten Schriftsteller der Deutschen Demokratischen Republik denkt, deren Arbeit auch jenseits der Grenzen ihres Landes etwas gilt, so befindet sich unter ihnen keine einzige Hofschranze, freilich auch keiner, den man als Dissidenten bezeichnen könnte, sie sind samt und sonders, zum Kummer mancher ihrer Landsleute, kritische, ihrem künstlerischen und philosophischen Gewissen folgende Schriftsteller...« (Der DDR-Autor Stephan Hermlin vor dem Internationalen P.E.N.-Kongreß 1986 in Hamburg.)

Schutzwall Die Mauer, in deren Schutz man die Wahrheit derart unverfroren Kopfstand üben lassen konnte, hat Löcher bekommen, durch die nun ein anderer Wind weht. Einige Damen und Herren beginnen zu frösteln. Manch einer ist auch mit den Jahren immer nationalpreis-träger geworden und fürchtet nun, das Tempo der Veränderung nicht mithalten zu können.

Die Abschaffung von Zuckerbrot und Peitsche – nach Jahrzehnten der Gewöhnung – trifft die Schriftsteller unvorbereitet. Gewiß war es bitter, von Vater Staat und Allmutter Partei immer mal wieder Prügel zu beziehen, aber wenigstens haben sie einen auch immer wieder gefüttert. Während der Fortfall des Züchtigungsinstruments zaghaft begrüßt wird, erschallt laut der Jammer über den Verlust der süßen Speise. Bis zu Nostalgie ist es da nicht weit.

Rückbesinnung I »Noch haben wir die Chance, in gleichberechtigter Nachbarschaft zu allen Staaten Europas eine sozialistische Alternative zur Bundesrepublik zu entwickeln. Noch können wir uns besinnen auf die antifaschistischen und humanistischen Ideale, von denen wir einst ausgegangen sind.« (Aus dem

Aufruf »Für unser Land«, mit dem DDR-Intellektuelle im November 1989 an die Öffentlichkeit traten.)

Fiktion & Faktum Im Mai 1968 schließt sich die französische Arbeiterklasse dem Aufstand der Pariser Studenten an. General de Gaulle muß abdanken und flieht ins bundesdeutsche Exil. Mit dem Nato-Kontingent, das daraufhin – unterstützt von Teilen der französischen Armee – in Frankreich »Ruhe & Ordnung« wiederherstellt, marschieren auch Bundeswehreinheiten in Paris ein.
Erste Denkaufgabe: Skizzieren Sie den Tenor der Kommentare, die namhafte Politiker und Schriftsteller der DDR zu diesen Vorgängen abgeben.
Im August desselben Jahres beteiligen sich Einheiten der Nationalen Volksarmee der DDR am Überfall der Warschauer-Pakt-Staaten auf die Tschechoslowakei.
Zweite Denkaufgabe: Entwerfen Sie eine Argumentation, mit der sich beweisen läßt, daß die DDR – im Vergleich zur BRD – der bessere deutsche Staat ist.

Geisterbahn Vielfach gedemütigte und gebrochene Menschen zeichnen sich durch eine gesteigerte Kompensationsfähigkeit aus. Um unter monströsen Verhältnissen überleben, sie am Ende sogar für normal halten zu können, muß man lernen, sie systematisch zu verkennen. Diese Technik ist nur schwer zu erwerben – abgewöhnen kann man sie sich offenbar noch schwerer.
Was Gespräche mit DDR-Kollegen zur Zeit so gespenstisch macht, ist die defensive Arroganz der Ohnmacht, mit der einem da begegnet wird. Lange Jahre haben sie uns von den Neuen Themen beim Aufbau einer Neuen Gesellschaft, beim Entstehen des Neuen Menschen erzählt. Immer schwang auch ein feines Bedauern darüber mit, daß uns als Westlern diese eigentlichen Inhalte ihrer Arbeit naturgemäß verschlossen bleiben mußten.
Nun, da der Schwindel geplatzt ist, das Ausmaß der Misere von Tag zu Tag unübersehbarer wird, stellt sich heraus, daß auch sie bis zum Hals in der – uns vertrauten – alten Scheiße stecken. Und was ist das? Ein Sprungbrett zu Neuen Ufern selbstverständlich: die alte Besserwisserei mit gewendetem Hals. Nach wie vor müssen Überzeugungen Kenntnisse ersetzen; bevorzugt werden Einschätzungen des kapitalistischen Westens abgegeben, die stark an jene Global-Analysen erinnern, mit denen sich die Studentenbewegung Mitte der siebziger Jahre in die Sackgassen ihrer dogmatischen Kaderparteien verrannte: unbekümmert um jedes konkrete Detail, aber tödlich sicher im Vorurteil.

Der Dichter an die Front In diesen Chor mischen sich Stimmen, die man schon mit besseren Texten gehört hat. So läßt z. B. Heiner Müller die Leser des *Neuen Deutschland* wissen (nachgedruckt in der *tageszeitung* vom 24. Januar 1990), er »bezweifle, ob es in der BRD unter dem Diktat der Industrie freie Wahlen je gegeben hat«, und dekretiert ein paar Sätze später: »Ohne die DDR als basisdemokratische Alternative zu der von der Deutschen Bank unterhaltenen Demokratie der BRD wird Europa eine Filiale der USA.«
Der weltläufigste Reisekader der DDR-Literatur wird wissen, warum er an einem manichäischen Weltbildchen mitpinselt, wie es in dieser rührenden Schlichtheit sonst nur Ronald Reagan seinem Publikum präsentierte. Bei dem freilich lag das »Reich des Bösen« im Osten – es mag ein einmaliger Akt ausgleichender Gerechtigkeit sein, wenn Müller es nun in den Westen verlegt. Dennoch wäre interessant zu erfahren,

wo in einem Landstrich, in dem es seit 1933 keine freien Wahlen gegeben hat, nun auf einmal die alternativen Basisdemokraten herkommen sollen? Daß man auch für Höhenflüge eine Menge Bodenpersonal benötigt, hat gerade Heiner Müller früher sehr genau gewußt.

Tod & Verklärung Der kalten, herzlosen, rein materialistisch eingestellten BRD-Gesellschaft, deren Mitglieder einander ständig die Ellenbogen konkurrenzhaft in den Leib rennen, wird nun die heimelige Wärme der DDR gegenübergestellt. Da gibt es Industriebetriebe, in denen das humane Arbeitstempo von Engpässen bestimmt wird, und die im übrigen so schrottreif sind, daß sie Gesundheit und Leben der in ihnen beschäftigten Werktätigen ständig gefährden, darüber hinaus vergiften sie Luft, Boden und Wasser in unvorstellbarem Ausmaß. Im Verein mit ungenügender medizinischer Versorgung, mangelndem Warenangebot und verrottendem Wohnraum schafft das natürlich Solidarität unter den Betroffenen. Wenn praktisch jeder Brief von Staats wegen geöffnet, jedes Telefonat abgehört werden kann, entsteht mit Sicherheit eine nahezu familiäre Intimität. Überwachen ferner annähernd 200000 Stasi-Mitarbeiter und -Zuträger alle anderen, und kann im Notfall jeder jeden denunzieren, steigert sich das Gemeinschaftsgefühl bis zu einer fast schmerzhaften Intensität. Ich kann nur das Wort »Errungenschaften« seit einiger Zeit nicht mehr hören.

Unsere Menschen Dieser Idylle also droht neuerdings der »Ausverkauf«. In den Jahren davor sind immer wieder mißliebige Bürger, sogenannte »Andersdenkende«, nach Farcen von Prozessen ins Gefängnis geschickt und später gegen harte Devisen in den Westen verkauft worden – nicht anders als jene Waffen samt Munition, mit deren Lieferung in Krisen- und Spannungsgebiete die DDR ihren Friedenswillen dokumentierte. Dieser Ausverkauf ist inzwischen beendet. Einer der Hauptakteure dieses Menschenhandels hat sich, als er öffentlich als »Menschenhändler« bezeichnet wurde, tief verletzt gezeigt. Die Deutschen hatten 1945 ja auch ihre Schwierigkeiten damit, die eigenen rast- und selbstlosen Tätigkeiten in den zwölf Jahren zuvor jäh als Teilnahme an Verbrechen umgewertet zu finden.

Rückbesinnung II Aber nun soll ja alles anders werden. Nach dem realen wird der ideale Sozialismus proklamiert. Nur wird vielleicht auch in diesem Falle bestraft, wer zu spät kommt.

Die Tschechoslowaken haben herausgefunden, daß »89« zu lesen ist, wenn man »68« auf den Kopf stellt. Wer von einem Teller zu essen versucht, der 21 Jahre zuvor zerschlagen worden ist, kann leicht an den Scherben ersticken, die ihm im Hals stecken bleiben.

Was im Prager Frühling 1968 eine Utopie war, ist nach dem Deutschen Herbst 1989 vielen nur noch eine Chimäre. Der Verdacht, ein Sozialismus mit einem menschlichen Gesicht sei nichts anderes als eine Stalinbüste, der man Lenins Lächeln unter den Schnauzbart gemalt hat, ist mit pathetischen Proklamationen in modifizierter Sklavensprache nicht zu widerlegen.

Yaak Karsunke

Museumsreif

Orden und Ehrenzeichen sind abgeschafft. Zensurstellen, Kampfgruppen der Arbeiterklasse, SED-Betriebsparteiorganisationen lösen sich auf. Die »kühnen Erbauer des Sozialismus«, die »Erntekapitäne«, »Aktivisten des Fünfjahresplans«, »Helden der Arbeit«, »Hervorragenden Wissenschaftler«, »Verdienten Eisenbahner«, »Meister des Sports« verwandeln sich in Frau Müller und Herrn Meier. Ehrentitel verschwinden, Planvorgaben verschwinden, »Zentrale Organe« verschwinden. Ehe der Hahn dreimal gekräht, verleugnen die »Erben des Manifests« ihren Herrn. Aus den »Siegern der Geschichte« werden Opfer.

Diese Opfer zertrümmern flink und mit Wollust, was sie betulich und mit Verbissenheit 40 Jahre hegten. Eine »sozialistische Errungenschaft« nach der anderen wird gekippt. Es ist nicht zu befürchten – trotz anders lautender Beteuerungen einiger Räumkommandos –, daß Wertstücke auf die Müllhalde der Geschichte gelangen. Was da zu Bruch geht, hat ausgedient. Wer will in diesem Scherbenhaufen wühlen? Das Erinnern ist die Stärke unserer Landsleute nicht. Soll das Gras darüber wachsen. Zur Besinnung, zur Aufarbeitung, zur Trauerarbeit ist niemand konditioniert; eher zur Jagd auf Sündenböcke. Wer will nach 40 Jahren Mitläuferei wissen, wodurch er zum Dulder, Komplizen oder Täter wurde, wann und warum er sich zum Schweigen entschied? Wie einst ihre Väter und Großväter haben sie nur Listen geschrieben, Aktennotizen weitergereicht, Wache gestanden, Dienstwagen chauffiert, Drähte verlötet oder Steine aufgemauert. Sie haben Kommandos befolgt, die »Empfehlungen« genannt wurden. Sie berufen sich heute auf eine Art »Befehlsnotstand« im Zivilleben. Seit 1933 hat man in diesem Landstrich nichts anderes praktiziert. Wer das Spiel nicht mitspielte, ging ins Gefängnis oder außer Landes. Wie ihre Väter und Großväter sind die DDR-Bürger erschrocken, wieviel sie gewußt, wie oft sie weggesehen haben. Deshalb leugnen sie beides.

Meine langjährige Freundin aus Frankfurt am Main bewahrt einen kühlen Kopf angesichts des atemberaubenden »Bewältigungstempos« in der DDR. Sie meint: »Das kann doch nicht alles verschwinden!« Während die da drüben sich heute nicht erinnern, daß sie gestern die Winkelemente schwenkten und Hosianna schrien, will meine weitsichtige Frankfurterin Tatbestände konservieren. Sie fragt: Was gehört in ein »Museum 40 Jahre DDR«? Sie verlangt einzusammeln, was dort abgeschafft wird, es der Nachwelt zu präsentieren.

Als Herzstück dieses Museums empfehle ich drei Teile aus dem großen Abfallhaufen:

Erstens einen Brustbeutel aus schwarzem Kalliko versehen mit beigem Leinenband. Er enthält eine graue Pappkarte, das Parteidokument der SED aus den fünfziger Jahren. Dieses Gerät hatte jeder Genossin und jedem Genossen »ohn Unterlaß« am Halse zu hängen. Bei Strafe des Parteiverfahrens durften sie »das Dokument« nicht vom Körper lassen, was in Badeanstalten und beim

Liebesakt einige Unbequemlichkeiten mit sich brachte. »Das Dokument« war das höchste Gut eines Genossen, mehr als ein Talisman, ein Unterpfand, das von der unwürdigen Hand eines Parteilosen nicht einmal berührt werden durfte. Zu dieser Zeit verstand sich die SED als Avantgarde, als Elite der Abstinenz und bot ihren Mitgliedern nur wenige Vergünstigungen. Erwartet wurden Überstunden bei kargen Löhnen, die Bereitschaft, sich für das hehre Ziel des Sozialismus in dunklen Ecken von Arbeitern oder Bauern die Zähne einschlagen zu lassen, sowie absolute Unterordnung unter »die Beschlüsse«. Parteidisziplin und keine unnötigen Fragen, keine Fehlerdiskussionen und unerschütterliche Treue. Streng untersagt waren Abweichungen von den »Gesetzen der sozialistischen Ethik und Moral«, von den zehn Geboten des Sozialismus. Ein kurzer Seitensprung hatte lange Folgen. Für eine Nacht voller Seligkeit mußten Genossen durch das Fegefeuer des Parteiverfahrens und nicht selten anschließend ein Jahr in die Braunkohle oder ins Uran, mindestens jedoch zur Bewährung in die sozialistische Produktion. Was des Arbeiters Alltag, war des Genossen Strafe.

Der Schriftsteller Eduard Claudius schlug 1951 in seinem Roman *Menschen an unserer Seite* vor, die Partei solle ihre Mitglieder zur Ehelosigkeit veranlassen und in sozialistischen Klöstern unterbringen, nur so sei gewährleistet, daß die Heilslehre nicht von Sündern verkündet würde, daß Genossen glaubhaft seien. Vorteile wurden in der SED zunächst wenige geboten, was nicht ausschließt, daß Diese oder Jener dennoch schon früh ihren Schnitt machten.

In jenen Jahren rekrutierte sich die Angst neu. Hatte sich der Bürger zunächst vor der Unberechenbarkeit der sowjetischen Besatzungsmacht geängstigt, so erwachte bald das Mißtrauen gegen jene Leute mit dem »Bonbon« am Revers. Dabei schlotterten die Genossen mit dem Brustbeutel am Halse ebenfalls. Das strenge Regime der Partei machte mit Hilfe von Kritik und Selbstkritik jede Versammlung zum Tribunal. Teil der sogenannten offenen und ehrlichen Aussprache waren die Denunziationen. Welcher Genosse hatte einen blütenreinen proletarischen Ahnenpaß, welcher nicht einen kleingewerbetreibenden Onkel, einen landbesitzenden Urgroßvater? Welcher Genosse konnte auf eine astreine Biographie im Zweiten Weltkrieg, auf eine aseptische »sozialistische

Moral«, auf eine Einsatzbereitschaft bis zur physischen Erschöpfung verweisen? Ehemalige SPD-Anhänger und sogenannte Westemigranten galten als potentielle Agenten der Anglo-Amerikaner. Sowjetemigranten – mit dem roten Terror vertraut – schürten durch Drohreden die Rechtsunsicherheit oder schwiegen penetrant, was erst recht verunsicherte. Die Angst saß allen im Nakken. Als sich Ende der fünfziger Jahre Walter Ulbricht und weitere Politbüromitglieder scheiden ließen und ihre Sekretärinnen heirateten, als die »sozialistische Menschengemeinschaft« prokla-

miert wurde, als die grauen Pappkartons in fesche rote Parteibücher umgetauscht wurden, mauserte sich die Sektenpartei zum Interessenverband. Wer nun seinen Fuß auf die Leiter der Nomenklatura setzte, durfte bei Wohlverhalten auf Ware, Geld und Titel hoffen. Das Parteidokument – einst Relique in schwarzem Kalliko – verschwand. In der Nachttischlade lag das rote Buch, zu dem sich im Januar 1990 das SED-Abzeichen gesellte. Abgeschafft und vergessen nun beide.

Der Vergessenheit zu entreißen wäre als zweites die Kaderakte. Nur unvollkommen ist der Begriff mit Personalakte übersetzt. Bevor ein DDR-Mensch das Licht der Welt erblickt, werden via Schwangerenberatung seine Befindlichkeiten registriert. Ist der DDR-Mensch geboren, gehen diese Daten sowie weitere medizinische und soziale Tatbestände in ein Karteiblatt ein, das bei der zuständigen Poliklinik, bei dem zuständigen Ambulatorium aufbewahrt wird. Jeder Arzt, jeder Sozialarbeiter kann sich kundig machen. Bei Wohnungswechsel werden die Unterlagen des jungen DDR-Menschen automatisch den neuen zuständigen Gesundheitseinrichtungen – der neuen Gemeinde, dem neuen Stadtbezirk – überstellt. Diese lückenlose Datensammlung endet zumeist mit der Schulpflicht. Sie kann jedoch, findet kein Ortswechsel statt, den Bürger bis zum Grabe begleiten. Sicher ist, die medizinische Akte eilt dem Patienten voraus. Erst mit dem Eintritt ins Erwerbsleben kommt der DDR-Mensch in den Genuß einer Kaderakte. Sie wird eröffnet mit den Bewerbungsunterlagen des Lehrlings oder des Studenten, die Beurteilungen der Schule eingeschlossen. Von nun an tragen die Kaderabteilungen in dieser Akte alles zusammen, was sie über den Mitarbeiter in Erfahrung bringen. In schlampig geführten Akten liegen nur der ausgefüllte Bewerbungs-Fragebogen und die Durchschriften der Gehalts- oder Lohnerhöhungen. In vorschriftsmäßig geführten Kaderakten befinden sich Fotos, Beurteilungen, Stellungnahmen der Kollegen sowie Charakteristika, Hinweise auf Lebenswandel und Neigungen, die mit der beruflichen Tätigkeit nichts zu tun haben. Eine Fundgrube für die Staatssicherheitskräfte, die deshalb immer gern Einblick in diese Unterlagen nehmen. Bewirbt sich ein DDR-Mensch um eine neue Tätigkeit, fordert die neue Arbeitsstelle zunächst seine Kaderakte an und macht sich so kundig. Automatisch ist damit der derzeitige Arbeitgeber über die Bewerbung informiert und kann gegebenenfalls den Stellenwechsel vereiteln. Der Bewerber sitzt in jedem Fall am kürzeren Hebel, weiß er doch nicht, was die Akte an Informationen enthält. Wahrscheinlich bietet die Kaderakte überhaupt nicht viel Hintergrundmaterial. Als Instrument der Einschüchterung hat sie ihren Zweck jedoch immer erfüllt. Geht ein DDR-Mensch in Rente oder in den Westen, verbleibt seine Kaderakte in der Kaderabteilung seiner letzten Arbeitsstelle. Dort liegen sie nun, diese tausende Papiere, Ordner und Mappen ...

Als drittes Stück empfehle ich das »Hausbuch«, das zur Stunde noch in Gebrauch ist. Ins »Hausbuch« muß sich jeder eintragen, der mehr als drei Nächte im Hause zubringt. Eine Art polizeilicher Anmeldung zusätzlich zur Meldepflicht auf dem Polizeirevier. Notiert wird im Hausbuch alles noch ein-

mal, was auf der Meldestelle bereits notiert wurde. Das Hausbuch liegt beim Hausvertrauensmann. Der ist der Häuptling der HGL, der Hausgemeinschaftsleitung. Zu diesem Hausvertrauensmann muß der Bürger seine Gäste schicken, bei ihm muß er sich selbst an- und abmelden. Mancher Hausvertrauensmann hat Blockwartambitionen. Er kontrolliert seine Mitbewohner mit Inbrunst. So passiert es, daß Fräulein Müller aufgefordert wird, den netten blonden Mann, mit dem sie nun schon eine Woche morgens zum Bus geht, als Besucher ins Hausbuch einzutragen und den netten rothaarigen Mann, der nicht mehr mit zum Bus geht, aus dem Hausbuch auszutragen. So passiert es, tut der nette blonde Mann dem Hausvertrauensmann den Gefallen und trägt sich ins Hausbuch ein, daß diese staatsbürgerliche Handlung böse Folgen für ihn hat. Stellt sich nämlich heraus, daß der Besucher einen festen Wohnsitz am Ort hat – also gar kein richtiger Besucher ist –, dann darf er laut Meldegesetz nicht besuchsweise eingetragen werden. Im Klartext: er hat zu Hause zu schlafen. Tut der nette blonde Mann das fürderhin nicht, wird er im Polizeipräsidium aufgefordert, seine Wohnung aufzugeben oder nicht mehr die Nächte bei seiner Angebeteten zu verbringen. Solche Kuriosa entwickeln sich – glücklicherweise nicht sehr oft – dank der sozialistischen Wachsamkeit ehrgeiziger Hausvertrauensleute. Normalerweise werden nur Schlafgäste aus dem kapitalistischen Ausland gebeten, sich sicherheitshalber – wieso sicherheitshalber? – ins Hausbuch einzutragen. Wichtig jedoch: zu jeder Sommerhütte und jeder Gartenlaube gehört ein Hausbuch.
Drei papierne Zeugen in die Glasvitrine des zukünftigen Museums. Ein bescheidener Anfang. Werden diese harmlosen Gegenstände die Nachwelt davon überzeugen, daß die DDR-Menschen willfährige Werkzeuge ihrer Oberen werden mußten? Werden sich die Nachgeborenen für klüger halten, werden sie aufmerksamer sein?

Irene Böhme

Vom Sozialismus zum Laborismus

Sozialismus wird heute verstanden als ein Ensemble ökonomischer, politischer und sozialer Beziehungen, deren wichtigste formale Eigenschaft die zentralistische Planung ist, eingesetzt zur Verwirklichung einer Reihe materieller und ideeller Ziele, die als allgemein verbindlich deklariert sind. Man kann unter Kennern gut und abendfüllend darüber streiten, inwiefern diese Auffassung bei welchen Theoretikern des Sozialismus so schon angelegt ist, aber in der alltagspolitischen Auseinandersetzung wäre

der Versuch jeder Ehrenrettung durch Richtigstellung verlorene Liebesmüh. Wer sich zur Zeit im Westen als Sozialist bezeichnet, wird automatisch mit dem fallierenden Gesellschaftssystem Ost- und Mitteleuropas identifiziert, ungeachtet etwaiger adjektivischer Differenzierungen wie ›freiheitlich‹, ›menschlich‹ oder ›demokratisch‹.

Mit den Ereignissen der letzten Monate untergegangen ist aber noch viel mehr als die Attraktion des Prinzips Sozialismus für eine Bevölkerungsmehrheit kapitalistischer Staaten. Dieser Zustand allein wäre für Westeuropa und Nordamerika nichts Ungewöhnliches oder gar Neues. Perdu scheint jetzt auch der Motivations- und Begründungszusammenhang für die Avantgarde selbst. Zwar bildeten die Befürworter einer Wirtschaftsordnung östlicher Prägung seit langem nur eine kleine Minderheit unter den westlichen Sozialisten, doch auch viele andere setzten noch allerhand Hoffnungen auf einen Wandel im Osten. War erst einmal die autoritative Struktur des Rest-Stalinismus beseitigt, so schien dort dank des bereits überwundenen privatwirtschaftlichen Eigentums der Weg zu einem wirklichen emanzipativen Progreß viel leichter möglich als hier. Mit den manifesten Forderungen der europäischen Völker jenseits des eisernen Vorhangs nun nicht etwa nach einem besseren Sozialismus, sondern nach einer Übernahme des westlichen Wirtschaftssystems wird aber offenbar, daß Warnungen vor dem Übel des Kapitalismus dann wenig bedeuten, wenn auch seine einzige Überwindung mit allerlei Schrecken behaftet war und weitere Alternativen nicht vorzuliegen scheinen.

Für Sozialisten fallen also in Zukunft die bisher noch überwiegend propagierten Argumentationslinien auf der Basis einer einfachen Negation endgültig aus. Spätestens ab jetzt wird eine positive Begründung verlangt werden, warum und in welcher Weise von einem mehr oder minder funktionierenden Wirtschaftssystem Abschied zu nehmen sei. Will man den alten Idealen weiter treu bleiben, muß also aus der Kaste der Kritiker eine penibel arbeitende Gilde der Baumeister von Zukunftsprojekten werden. So langt es vor allem auf keinen Fall mehr, mit Empörung aufzuzeigen, daß eine privatwirtschaftliche Eigentumsweise mit fremd angeeigneter Mehrarbeit verknüpft ist. Sondern nur der konkrete – und sicher schwer zu führende – Nachweis, daß eine ganz spezielle andere Organisationsform eine höhere individuelle Verfügungsmacht über ein ähnliches Wertprodukt oder einen gleichwertigen Nutzen erlaubte, kann fürderhin Veränderungsforderungen legitimieren.

Ebenso ist es mit der ökologischen Gefährdung oder der bleibenden Unterentwicklung der dritten Welt. Der Verweis darauf wirkt nur noch dann gegenüber dem Bestehenden subversiv, wenn gezeigt werden kann, daß solche Mißstände automatisch mit dieser, nicht aber auch mit jeder anderen Produktionsweise verknüpft sind. Gelingt der Nachweis nicht – wie heute zu vermuten ist –, so handelt es sich hier um Probleme sui generis, die eine ebenso eigenständige Antwort verlangen. Und wo entsprechend in Frage steht, ob solche Lösungen nicht vielleicht in einem reformierten Kapitalismus einfacher zu erlangen sind als anderswo.

Wie immer haben die pragmatischeren Denktraditionen die darin liegende intellektuelle Herausforderung etwas früher wahrgenommen. Schon seit einiger Zeit wird vor allem in den anglo-amerikanischen Ländern ein nicht-autoritärer Sozialismus akademisch vordiskutiert, der meist als *Laborismus* bezeichnet wird. Sein Haupt-Kennzeichen ist die weitgehende Anerkennung von Märk-

ten, an deren prinzipieller Effektivität in der Produktion der meisten Güter und Dienstleistungen nicht mehr gezweifelt wird. Dazu wird angenommen, daß im Regelfall die Beschäftigten eines Betriebs gemeinsam im Besitz der Produktionsmittel sind und über deren Nutzung in irgendeiner funktionierenden demokratischen Weise auch kollektiv entscheiden. Ebenso selbstverständlich ist vorausgesetzt, daß die politische Sphäre demokratisch und rechtsstaatlich geregelt ist.

Mit diesen schönen Bedingungen beginnen aber erst die Probleme. Denn da mit der Akzeptanz der Märkte im ökonomischen Bereich auch immer das Hinnehmen egoistischer Motive verknüpft ist, kommt es nun zu den neuen zentralen Fragen, wie die mögliche Machtstellung solcher Belegschaften gegenüber der Allgemeinheit, gegenüber Minderheiten im Betrieb und gegenüber Arbeitssuchenden einzuschränken ist. Und weil erfahrungsgemäß sowohl Macht und Geheimniskrämerei positiv korreliert sind als auch Macht und Eigentumsrechte und Macht und Größe, setzen hier viele einzelne Überlegungen des Laborismus an.

So läßt sich z. B. argumentieren, daß die jeweiligen Betriebskollektive ihre Verwaltungsvorgänge offenlegen sollten, also eine frei zugängliche Datenbank aufbauen müssen, in der alle relevanten Bezüge, Lieferungen, Emissionen, Steuerzahlungen, Techniken, Entlohnungsprinzipien etc. verzeichnet sind. Mit diesen Informationen ließe sich nicht nur ein Handeln gegen das öffentliche Interesse – wie etwa ein Vergehen gegen Umweltschutzvorschriften – viel leichter als heute verhindern, sondern auch jene Markttransparenz herstellen, die von Vertretern des Kapitalismus als Voraussetzung von Effizienz immer reklamiert wird, dort aber nur mäßig erfüllbar ist.

Wichtigstes ökonomisches Mittel der Beschränkung von Unternehmensmacht bildete jedoch die Kapitalneutralisierung, also die strikte Scheidung zwischen Eigentum und Nutzung der Produktionsmittel. Ein modernes laboristisches Modell sieht dann etwa so aus, daß

Belegschaften sich von großen bankmäßig betriebenen Fonds Kapital für Investitionsmittel leihen. Die damit erworbenen Maschinen, Anlagen und Bauten bleiben Eigentum des selbst nicht als Produzent auftretenden Fonds, der sich – neben den ihm zufließenden Abschreibungen – die Fremdnutzung mit einem Zinssatz entgelten läßt. Andere Eigentumsvarianten an Produktionsmitteln jenseits dieser Leasingform wären dagegen auf kleinere Betriebseinheiten zu beschränken, um einer Machtverfestigung frühzeitig entgegenzutreten. Reich darf also jeder werden, reich und großer Arbeitgeber jedoch keiner.

Da die produktivsten Betriebe sich die höchsten Zinsausgaben leisten können,

ist durch die Kapitalneutralisierung eine effektive Kapitalallokation über den Marktmechanismus gewährleistet. Aus gleichem Grund sollten auch die Fonds wieder miteinander konkurrierende Unternehmen sein, die über das Einwerben von Spareinlagen wie das Kreditieren weitgehend selbständig entscheiden. Trotzdem ließe sich eine sehr punktgenaue Wirtschaftspolitik betreiben, wenn etwa eine weiterhin durchaus denkbare Unterbeschäftigung auftritt. Man könnte diesen Bankinstitutionen dann Rahmenrichtlinien vorgeben, in denen ein unerwünschter Kapitalexport untersagt oder eine Mindest-Reinvestitionsquote festgelegt wird.

Andere Vorschriften mögen bestimmen, daß ein fester Anteil der Kreditmittel an Betriebsneugründungen zu vergeben ist oder Aufspaltungen von bestehenden Unternehmen statt Fusionen unterstützt werden sollen. Denn während der real existierende Kapitalismus sich längst auf die Bildung von gewaltigen Kombinaten (West) – wie etwa Daimler-Benz in der Bundesrepublik – verlegt hat, wissen Laboristen sich mit Adam Smith darin einig, daß die Funktionsfähigkeit der Konkurrenz vor allem durch interne Erosion bedroht ist. Die Institution Markt muß immer auch und besonders vor ihren eigenen Teilnehmern geschützt werden.

Neben der Sicherung gleicher Chancen für alle Betriebe in bezug auf Information und Kapital gälte es ähnliche Regelungen für die Ausstattung der Individuen zu finden, wenn möglich wieder im Rahmen marktmäßiger Organisation. Laboristen haben deshalb einige Sympathie für Gutscheinsysteme erkennen lassen, bei denen der Wettbewerb auch auf bisher vorwiegend öffentlich-organisierte Bereiche ausgedehnt wird. So ist etwa an staatlich finanzierte Berechtigungszertifikate für Ausbildungen gedacht, einlösbar bei Schuleinrichtungen, die wieder als miteinander konkurrierende Unternehmen betrieben werden könnten. Oder es gibt Überlegungen, inwiefern allen Berufsanfängern ein erster Ausstattungskredit zur Verfügung gestellt werden könnte, um als Eintrittsgeld für ein bestehendes Betriebskollektiv zu dienen bzw. zur Vorbereitung der Gründung eines neuen oder auch einer ganz eigenständigen Existenz.

Der laboristische Ansatz nimmt erkennbar Abschied von der Idee, daß Gleichheit ein erwünschter Endzustand sozialistischer Gesellschaften sein sollte oder gar müsse. Es wird vielmehr eine Gleichstellung – sei sie nun formale Nivellierung oder von kompensatorischer Art für besonders Benachteiligte – in den Ausgangsbedingungen gefordert, und es wird explizit in Kauf genommen, daß dann Marktprozesse für die Teilnehmer zu ganz verschiedenen Ergebnissen von Erfolg und Scheitern führen mögen. Anders als bei kapitalistisch orientierten Markttheoretikern wird jedoch ausgeschlossen, daß solche Differenzen sich über Generationen verfestigen und vertiefen, so wie auch darauf geachtet wird, daß Marktunvollkommenheiten von vornherein durch übergeordnete Regeln komplettiert werden müssen. Mehr kann man in der Zeit der berechtigten Skepsis gegenüber einfachen Heilslehren auch nicht verlangen.

Gerd Grözinger

Anmerkungen der Redaktion

Hortense von Heppe, geb. 1941. Malerin. Lebt in Berlin.

Annette Meyhöfer, geb. 1959. Redakteurin des *Spiegel*. Lebt in Hamburg.

Evelyn Roll, geb. 1952, ist Korrespondentin der *Süddeutschen Zeitung* für Hessen, Rheinland-Pfalz und das Saarland in Frankfurt am Main.

Reinhard Stangl, geb. 1950 in Leipzig, studierte an der Kunsthochschule Dresden. Lebt und malt seit 1980 in Berlin West.

Eckart Britsch, geb. 1952, Soziologe, lebt in Berlin und arbeitet am Bennigton College in Vermont, USA.

Daghild Bartels, geb. 1942, ist Kunstkritikerin. Lebt in Genf.

Marina Dinkler, geb. 1948, schloß ihre west-berliner Galerie im Januar 1990 und verschwand nach Afrika.

Max A. Höfer, geb. 1959. Freier Kultur- und Kunst-Journalist. Lebt in Köln.

Walter Grasskamp, geb. 1950, ist Professor für Kunstwissenschaft in Aachen. Zuletzt erschienen von ihm: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit* sowie *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum* (beide München 1989).

Bruno S. Frey, geb. 1941, ist Professor für Wirtschaftswissenschaften an der Universität Zürich und beschäftigt sich mit der Anwendung des ökonomischen Verhaltensmodells auf außermarktliche Gebiete. Mitautor des soeben erschienenen Buches *Muses and Markets* (Oxford 1989).

Angel Serna, geb. 1965, arbeitet zur Zeit als Forschungsassistent am Institut für Empirische Wirtschaftsforschung in Zürich.

Jan Tabor, geb. 1944, lebt als Architekturkritiker und freier Schriftsteller in Wien.

Gottfried Knapp, geb. 1942, ist Kulturredakteur bei der *Süddeutschen Zeitung* in München.

Kursbuch 100: Juni 1990
unser erstes Heft über
›Die Welt von morgen‹

Eine Vorschau auf diese Nummer enthält der Beihefter in dieser Ausgabe zwischen den Seiten 16 und 17.

WILLIAM SHAKESPEARE
in der Übersetzung von
ERICH FRIED

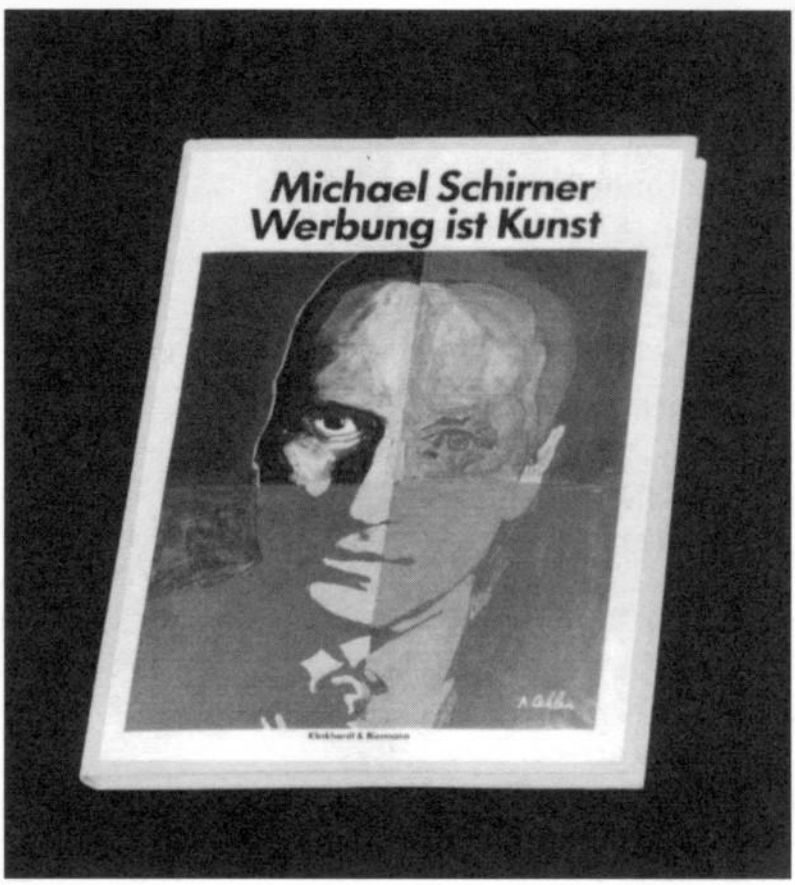
»Wenn Shakespeares Dramen in diesen Jahren
auf den deutschen Bühnen einen ungeheuren Boom erleben,
dann deshalb, weil in seinen Stücken wahrhaft
alles gesagt ist und exzeptionelles Bild wird,
was heute Kopf und Herz der Menschen bewegt.
Erich Frieds Verdienst ist, die für diese Epoche
adäquate Übersetzung geliefert zu haben –
eine grandiose Übersetzungsleistung.«
Wend Kässens im NDR

Erich Fried: Shakespeare
27 Stücke von William Shakespeare in der Übersetzung von Erich Fried
Drei Leinenbände im Schuber, Fadenheftung, je etwa 600 Seiten
Mit einem Begleitbuch: »Der Autor, die Stücke, Der Übersetzer«
zusammengestellt von Friedmar Apel
Subskriptionspreis bis 28. 2. 90: DM 158.–
danach DM 198.–

Schreiben Sie uns eine Postkarte, dann schicken
wir Ihnen unseren jährlichen Almanach ZWIEBEL
Verlag Klaus Wagenbach, Ahornstraße 4, 1000 Berlin 30

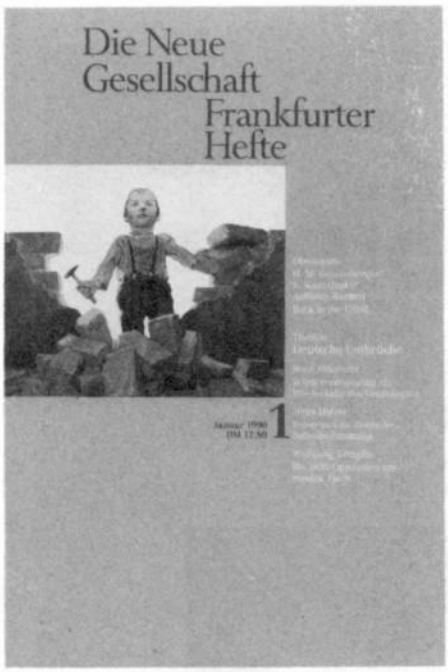
Wagenbach

Wissen Sie, was Kunst ist?



224 Seiten, 293 Farb- und s/w-Abb., 22,7×30,4 cm, 98,– DM.

KLINKHARDT
& BIERMANN



Thema: Deutsche Umbrüche

REED STILLWATER
Wiedervereinigung als Wiederkehr des Verdrängten

JERZY HOLZER
Polen und die deutsche Selbstbestimmung

WOLFGANG TEMPLIN
Die DDR-Opposition am runden Tisch

WOLFGANG GEIGER:
»Wenn Deutschland erwacht...«
Die »deutsche Frage« aus französischer Sicht

Diskussion:
HANS MAGNUS ENZENSBERGER/ BORIS KAGARLITSKY/ ANTHONY BARNETT
Back in the USSR

Bitte fordern Sie ein kostenloses Probeheft an bei
Redaktion
DIE NEUE GESELLSCHAFT/ FRANKFURTER HEFTE
In der Raste 20–22
5300 Bonn 1

falter

In der Lösung von Rätseln, die uns die eigene Seele aufgibt, entfaltet sich das Geheimnis der menschlichen Freiheit.

ADAM BITTLESTON
Einsamkeit
Aus dem Englischen von Susanne Lenz
Ca. 130 Seiten, geb. ca. 22,– DM
(Falter 1)
ISBN 3-7725-1051-5

DAN LINDHOLM
Vom Engel berührt
Schicksalsbegegnungen
Ca. 80 Seiten, geb. ca. 20,– DM
(Falter 2)
ISBN 3-7725-1052-3

GEORG KÜHLEWIND
Weihnachten
Die drei Geburten des Menschen
102 Seiten mit 4 farb. Tafeln, geb. ca. 22,– DM (Falter 3)
ISBN 3-7725-1053-1

VERLAG FREIES GEISTESLEBEN

PETER KAMMERER EKKEHART KRIPPENDORFF

REISEBUCH ITALIEN

Reisebuch Italien erfindet eine andere Form des Reisens:
das Lesen von Landschaften und Städten,
das Wahr-Nehmen der Spuren der Geschichte und der
Folgen der Moderne in Italiens Kulturlandschaft.

»...auch für den eingefleischten
Nicht-Touristen äußerst interessant« Tagesspiegel

»Glückstreffer« Ökotest

Mit einem Beitrag von Cesare Cases und
Photographien von Giuseppe Morandi, französische Broschur
480 Seiten, ca. DM 29,—

ROTBUCH VERLAG BERLIN

«Lebensmittel» Ästhetik

Selbst wenn Lifestyle Leben ersetzt, hat immer noch das Ästhetische Konjunktur. Noch in seinen modischen Spielformen steckt die Ahnung, daß Phantasie, Gestaltung, subjektiv bedeutsames Wahrnehmen und Handeln wichtige «Lebensmittel» in unserer Gesellschaft sind. Gerd Selle hat Beispiele aus den kunst- und kulturpädagogischen Werkstätten zusammengestellt, in denen neue Horizonte einer Bildungstheorie sichtbar werden.

506/DM 29,80

ro
ro
ro